

سلسلة

الفنون

دار الفکر للطباعة والنشر

مطبعة الفنون

الفنون الإسلامية

د. سعاد عامر



الفنون الإسلامية

د. سعاد ماهر



برعاية السيدة
وزراء مبارك

المشرف العام	الجهات المشاركة:
د. ناصر الأنصارى	جمعية الرعاية التكاملة المركزية
	وزارة الثقافة
	وزارة الإعلام
	وزارة التربية والتعليم
	وزارة التنمية المحلية
	وزارة الشباب
	التنفيذ
	الهيئة المصرية العامة للكتاب
الإشراف الطباعى	
محمود عبد المجيد	
القلاف والإشراف الفنى	
صبرى عبد الواحد	
ماجدة عبد العليم	

تصدير

عرف الإنسان الفن منذ عصر ما قبل التاريخ، وهو ما تؤكدُه نقوشه وزخارفه على جدران الكهوف. وارتبط الفن بالدين منذ البداية مع اعتقاد الإنسان الأول أن هناك قوى خفية تؤثر في كيانه وتحكم مصيره، ومن ثم لجأ إلى الفن إما لمحاكاة الطبيعة، أو جلباً للنفع واتقاءً للشر، فأقام التماثيل للآلهة وزين أماكن العبادة والمقابر.

وظل الفن طيلة عهود طويلة في خدمة ديانات شعوب الشرق القديم، وجاءت اليهودية والشعوب على هذه الحالة فعملت على الحيلولة بينهم وبين الفن، وقضت على الفنون التطبيقية قضاءً مبرماً. وسارت المسيحية على نفس النهج ولكن بشيء من الرفق والهوادة، غير أن المذهب الكاثوليكي قد اعتمد كلياً على الفن في سبيل الدعوة لتعاليمه وتصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسير أبطالها.

أما الإسلام فكان له موقفاً مغايراً من الفن، وبخاصة الفنون التطبيقية، فلم يستخدمها في طقوسه الدينية كالمسيحية، ولم ينكرها على الإطلاق كما فعلت اليهودية.

وقد اعتمد الفن الإسلامي على أسس من الفنون التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها العرب وصارت جزءاً من الدولة الإسلامية،

وهى الفنون الساسانية والبيزنطية والرومانية والهندية وفنون الصين وآسيا الصغرى، وإن كنا لا نستطيع الفصل بين نصيب كل منها ودوره فى بناء الفن الإسلامى الجديد، الذى جمع العناصر الزخرفية من كل تلك الفنون، ووقف منها موقف الناقد الفاحص على مدى ثلاثة قرون، من الجمع والمزج والاستبعاد، ليختار منها مالا يتعارض مع أحكام الدين وما يتلاءم مع الذائقة العربية.

وتمثل الأشكال الهندسية قوام الأسلوب الفنى الذى ابتكره واختص به الفنان المسلم، وإن لم يكن هو مبتدعها إلا أن مقدرته فى رسمها جعلها تبدو وكأنها اخترعت لأول مرة، هذا فضلاً عن أن العرب كانوا أول من استخدم الخط كعنصر زخرفى مهم، حظى بعناية المسلمين جميعاً وزينوا به كل ما أنتجته أيديهم من مصنوعات وعمائر.

ومن هذا المنطلق يتناول كتاب «الفنون الإسلامية» للدكتورة/ سعاد ماهر دراسة التحف المنقولة فى الفن الإسلامى (الخزف - السجاد - التحف - الزخرفة - التصوير) من جميع نواحيها التى تتعلق بالخامات وطرق الصناعة والأساليب والمدارس الفنية التى عرضت لها. وهى دراسة جادة ورصينة بحكم تخصص الباحثة ودراساتها للتاريخ والآثار الإسلامية والفنون التطبيقية.

ولعل كتابٌ يعرض لفن هذا تراثه من الثراء المادى والفنى، جدير بأن تقدمه «مكتبة الأسرة» للقارئ العربى هذا العام فى طبعته الثانية، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٢م.

مكتبة الأسرة

المقدمة

لقد عرف الفلاسفة الفن بأنه هو التعبير المادى لفكرة دينية فى الإنسان أو بواسطة الإنسان ، وأن الدين والفن توأمان منذ البداية ، فهو يولد فى معظم الحالات فى خدمة الدين ، فتماثيل الآلهة وصورها وأماكن العبادة ومستلزماتها كانت أهم مظاهر الفن منذ البداية .

فإذا رجعنا إلى عصر ما قبل التاريخ ، وجدنا أن الإنسان البدائى عندما استقر به المقام فى الكهوف ، أقام على جدرانها يزخرفها ، وإلى آلات صيده يزينها ويجميلها .

ولسنا نعرف على وجه التحديد السبب الذى دعاه إلى الاشتغال بالفنون الجميلة ، هل هى الغريزة التى أوحى إليه بمحاكاة الطبيعة ، أم هى الرغبة فى جلب النفع واتقاء الشر .

وأيا كان السبب ، فإن الشيء الذى لا شك فيه هو أن الإنسان الأول، اعتقد بقوى عظيمة تؤثر فى كيانه دون أن يراها ، لذلك لجأ إلى الفن يستعين به على تحقيق بغيتـه ، فنحت التماثيل وأقام الأنصاب ورسم الصور.

ولم يقتصر الفن على خدمة الإنسان البدائي في ديانتة الساذجة ، بل خدمه كذلك في عصر الحضارة ، عندما تقدمت عقائده الدينية . فقد اعتقد المصريون القدماء بعودة الروح ، ومن ثم نحتوا التماثيل التي ستحل فيها الروح ، وزينوا المقابر ونقوشها ، وأثثوها بكل ما يحتاج إليه الإنسان في حياته الآخرة .

وإذا كان اليونان قد برعوا في فن النحت والتصوير إلى درجة لم يصل إليها شعب ، من الشعوب والحضارات القديمة ، فإنما كان الباعث على ذلك ، بل والفضل فيه ، يرجع إلى ديانتهم .

فقد ابتدعوا لأنفسهم آلهة نزلت إلى مستوى البشر ، فمنها الصالح ومنها الطالح ، وتخيلوا هذه الآلهة على صورة الإنسان ، والحيوان والأجرام السماوية ، وبذلوا جهدهم في نحت تماثيل لها ، كانت أروع ما أخرجته يد البشر .

كذلك كان الفن في خدمة باقى ديانات شعوب الشرق القديم ، من سومريين وبابليين وآشوريين وغيرهم ، فقد استخدمت هي الأخرى ، فن النحت البارز في نقش صور آلهتهم التي تخيلوها على صورة الإنسان ، والحيوان على السواء .

وجاء الدين اليهودي ، أول الأديان السماوية ، والشعوب على هذه الحالة من الوثنية وعبادة الأصنام ، فعمل على الحيلولة بينهم وبين الفن ، حتى يبعدهم عن عبادة الأوثان .

فقد ورد في التوراة : « لا يكن لك آلهة أخرى أمامي ، لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما ، مما في السماء من فوق ، ومما في الأرض من تحت ، ومما في الماء من تحت الأرض . ولا تسجدن لهن ، ولا تعبدنهن ،

لأنى أنا الرب إلهك إله غيور ، افتقد ذنوب الآباء فى الأبناء فى الجيل الثالث والرابع من مبغضى (١) .

ثم ظهر الدين المسيحى واعتنقه كثير من بنى إسرائيل ، كما انتشر فى الدولة الرومانية ، وكما حرمت اليهودية عبادة الأوثان ، وبعبارة أخرى قضت على الفنون التطبيقية ، قضاء مبرماً ، كذلك فعل الدين المسيحى ، ولكن فى شىء من الرفق والهواة ، فهو لم ينه عن نقش الصور وصنع التماثيل ، وإنما دعا إلى الزهد والتقشف وهما الفن الجميل على طرفى نقيض . فقد ورد فى الأنجيل : « لا يقدر أحد أن يخدم سيدين ، لأنه إما أن يبغض الواحد ويحب الآخر ، أو يلازم الواحد ويحتقر الآخر . لا يقدر أن يخدموا الله والمال . لذلك أقول لكم لا تهتموا بحياتكم بما تأكلون وبما تشربون ، ولا لأجسادكم بما تلبسون ، أليست الحياة أفضل من الطعام ، والجسد أفضل من اللباس (٢) » .

على أن المذهب الكاثولىكى المسيحى اعتمد كلياً على الفن ، فى توضيح تعاليمه ، وتصوير الحوادث الدينية وتاريخ المسيحية وسيرة أبطالها . أما الدين الإسلامى فقد كان له موقف حيال الفنون التطبيقية ، يختلف عن موقف الدينين السابقين . فهو لم يستعملها فى طقوسه الدينية ، كما هو الحال بالنسبة للمسيحية ، كما أنه لم ينكرها كما فعل الدين اليهودى . أما عن كراهية التصوير عند المسلمين فأساسها أحاديث تنسب إلى النبى عليه السلام ، والقصد منها البعد عن الوثنية وعبادة الأصنام ، ذلك فضلاً عن كراهية الترف فى ذلك العصر الذى ساد فيه الزهد والتقشف والجهاد فى سبيل الله .

(١) التوراة : الإصحاح العشرون من سفر الخروج .

(٢) الإنجيل : الإصحاح السادس من أنجيل متى .

أما القول بأن الإسلام حرم التصوير ، فليس له أساس من الصحة ، إذ لم يعرض القرآن الكريم للتصوير بشيء ، وقد كان لهذه الكراهية أثرها في الفن الإسلامي ، الذي ابتعد عن نحت التماثيل المجسمة ، كذلك اللوحات الفنية المستقلة .

وأدى في نفس الوقت إلى اتقان أنواع من الزخرفة ، قوامها العناصر الهندسية والنباتية ، بعد أن جردها عن أصولها الطبيعية ، وأسرف في استعمالها حتى أطلق عليها الأوروبيون اسم (أراييسك) أي الزخارف العربية .

على اننا لا ندعى أنه كان للعرب قبل الإسلام ، حظ وافر في مزاولة الفنون التطبيقية ، اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة ، في بلاد اليمن ، والأجزاء المتاخمة للدولة الساسانية والبيزنطية .

وعلى ذلك فإننا نستطيع القول بأن الفن الإسلامي أخذ قوامه الروحي من شبه الجزيرة العربية ، أما قوامه المادي فقد تم صوغه في أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة .

ولما سطع نور الإسلام أقام للعلم دولة ، وللفنون طلاوة ، وللصناعات نهضة ، لأسباب الحياة أمناً وتقدماً وسعادة .

والحضارة المادية ونعني بها الآثار الباقية ، هي أصدق قيلاً وأقوى دليلاً من الحضارة المروية ، أو المكتوبة أو المأخوذة بالفهم والاستنتاج . إذ لو ظفر علماء الحضارات بأعيانها وبواعثها لا جتمع لهم منها أدلة قائمة ، وموارد عامرة بأصول البحث عن الحضارات الإسلامية من أقدامها إلى أحدثها ، وذخيرة حافلة بوجود المقابلة بين كل حضارة منها ، وسائر أخواتها في أطوارها المتتابعة .

وإذا كان علماء تاريخ الحضارة يعتمدون في دراساتهم على مخلفات الأمم من التحف المنقولة ، من الأمتعة والأدوات وما إليها ، ليتعرفوا بها أحوالها وعاداتها ، وما كانت عليه في حياتها ومعيشتها اليومية ، ويقيسوا بها درجاتها من التقدم والتخلف ، أو من الأصالة والتقليد ، ومبلغ اتصال كل ذلك بالقدرة على تجويد الصناعة ، وتنويع حاجة المعيشة ، وحسن الفطنة والذوق السليم والمهارة الفنية ، فإن ما تركه المسلمون الذين امتدت دولتهم من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ، قد أثرت جعبة علماء الفنون والآثار ، مما أعانهم على الوصول إلى معرفة حضارة الإسلام الفنية ، وتقديرها حق قدرها .

لقد قام الفن الإسلامى على أسس من الفنون التى كانت سائدة فى البلاد التى فتحها العرب ، والتى أصبحت تكون جزءا من الدولة الإسلامية ، وهى الفن الساسانى والبيزنطى والرومانى والفن الهندى وفنون الصين وآسيا الصغرى ، وإن اختلف علماء الآثار فى تحديد نصيب كل فن من الفنون القديمة ، فى بناء الفن الإسلامى الجديد .

على أن الفن الإسلامى لم يأخذ كل ما صادفه فى فنون الحضارات من موضوعات وعناصر ، بل وقف منها موقف الفاحص الناقد ، لذلك فإننا نجد الفنان المسلم قد أمضى فترة طويلة فى عملية استجماع واختيار ومزج .

فقد جمع العناصر الزخرفية من فنون البلاد التى خضعت للإمبراطورية الإسلامية المترامية الأطراف ، التى امتدت من الهند شرقا إلى شمال إفريقيا وبلاد الأندلس غربا ثم اختار ما لا يتعارض من أحكام الدين الجديد وأبعد منها ما نص على كراهيته ، ثم مزج ما يلائم منها ذوقه العربى .

وقد استغرقت هذه العملية من جمع واستبعاد ومزج ، ثلاثة قرون

تقريبا أصبح للفن الإسلامى بعدها مميزات الخاصة التى تكاد لا تخطئها العين .

وقد كان قوام الأسلوب الفنى الذى ابتكره واختص به الفنان المسلم . بعد مضى ثلاثة قرون ، الأشكال الهندسية . وبرغم أنه لم يكن مبتدعا لها إلا أنه لا سبيل إلى إنكار مقدرته فى طريقة رسم هذه الأشكال الهندسية وتوزيعها والتأليف بينها وتنسيقها تنسيقا يجعلها تبدو وكأنها اخترعت لأول مرة .

وقد وصل الفنان المسلم إلى ذلك عن طريق تقسيم وتحليل تلك الأشكال، فتارة نراها متشابكة وأخرى متداخلة وأحيانا متلاحقة وأخرى متباعدة ، ومن ثم فإننا نستطيع أن نقول فى ثقة وإطمئنان ، إن هذا الأسلوب الزخرفى ، قد بعثه الفنان المسلم بعثا جديدا فبدأ فى ثوب من الجمال قشيب لم يكن له من قبل .

كما لم يبتكر الفنان وحدات نباتية أو حيوانية جديدة ، بل رسم الأزهار والأشجار والأوراق ، وكذا الطيور والحيوانات ، بعد جورها تحويرا كادت تفقد معه شخصيتها .

كذلك نفر من الفراغ وكره أن يرى سطحا عاطلا من الزخرف فكرر الوحدات الزخرفية المذكورة تكرارا يمكن أن يستمر دون أن يقف عند حد ودون أن تملأ العين .

ولما كان هذا الأسلوب الفنى الذى ظهر واضحا فى القرن الثالث الهجرى ، وفى مدينة سامراء التى نشأت فى ذلك القرن ، وليس له مثيل من قبل ، فقد أطلق عليه علماء تاريخ الفنون اسم (ارابسك) نسبة إلى أن العرب هم أول من ابتكره .

هذا ويجب أن لا ننسى ، أن العرب هم أول من استخدم الخط كعنصر زخرفى هام ، فقد حظى الخط العربى من عناية المسلمين جميعا بنصيب وافر ، وكان للخطاطين عندهم ، مركز ممتاز ، لا نبالغ إذا قلنا إنه قد تسامى إلى مركز الملوك والأمراء .

فقد نزل هؤلاء إلى ميدان الخطاطين ينافسونهم فى صنعتهم لا سعيا وراء الكسب المادى ، ولكن رغبة فى الحصول على الفخر الأدبى . على أن الذى أعطى الخط العربى هذه المكانة الممتازة هو اتصاله الوثيق بالقرآن الكريم ، فالخط العربى هو وحدة أداة كتابة هذا الروحى .

ومن هنا كان إقبال من إعتنق الإسلام على الخط العربى ، ومن هنا وجدت الصلة التى هى اوثق الصلات ، التى ربطت العالم الإسلامى بعضه ببعض .

هذا وقد دفعت العقيدة بالمسلمين إلى تزيين ما أخرجته أيديهم من المصنوعات أو شيدوه من العماثر ، بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، مما كان له أبعد الأثر ، وأقواه فى نشأة فن الخط ، وتطويره حتى وصل إلى درجة من الجمال الفنى ، يعز أن نجد لها فى أى فرع من فروع الفن الإسلامى .

وفن هذا تراثه من الثراء المادى والفنى ، ومن الأصالة والابتكار ، لا بد وأن يتصدى لدراسته والكتابة عنه العديد من علماء الفنون والآثار ، ومؤرخى الفنون ، فقد تناول الفنان الجانب الظاهرى للرسوم والأشكال والألوان ، ودرسه الأثرى من الجانب التاريخى والسياسى والاجتماعى .

أما المؤرخ الفنون ، فقد يتن مدى صلته بالفنون التى سبقته ومقدار ما

أعطى للفنون التي جاءت بعده ، وموقفه حيال السابق واللاحق من تلك الفنون .

إلا أن أحدا من علماء الفنون والآثار ، لم يحاول أن يعكف على دراسة التحف المنقولة في الفن الإسلامى من جميع تلك النواحي ، السالف الإشارة إليها ، ودراسة توضيح وتجلي الكثير من الغموض الذى يكمن داخل التحف الأثرية ، والتي لا يمكن معرفتها ما لم يقوم الباحث بدراسة كل تلك الجوانب مجتمعة .

ولكن مثل تلك الدراسة المتعددة الجوانب يتحتم أن يكون صاحبها قد تخصص فى العديد من فروع العلم والمعرفة ، وخاصة تلك التى تمت بصلة وثيقة إلى معرفة كنه التحف الأثرية .

ولما كانت من المتخصصين فى الآثار الإسلامية ، هذا فضلا عن أننى اشغل استاذة الآثار الإسلامية بكلية الآثار بجامعة القاهرة ، وقد تسنى لى أن أدرس وأتخصص وألم بكثير من العلوم والمعارف ، التى تحتاجها دراسة التحف الأثرية ، وذلك أن دراستى الجامعية كانت فى التاريخ ، ثم التحقت بدراسة الآثار الإسلامية فى دراستى العليا ، وفى نفس الوقت التحقت بكلية الفنون التطبيقية لدراسة المواد الخام وكذا النواحي التطبيقية المتعددة. لذلك فقد وجدت لزاما على أن أصنف مؤلفا أتناول فيه دراسة التحف المنقولة فى الفن الإسلامى ، من جميع نواحيها .

وإذا أضفنا إلى ما تقدم أن جميع ما صنف عن الفنون الإسلامية قد

نفذت طبعاته ، لتبين لنا مدى الحاجة الملحة إلى تأليف مثل هذا المصنف ،
الذي أضعه بين يدي القارئ العزيز ، لعله يحوز قبوله وأن يسد جانباً في
المكتبة العربية والحضارة الإسلامية .
والله أسأل أن يهدينا سواء السبيل .

المؤلفة

سعاد ماهر محمد

الفصل الأول الخزف

- ١- طريقة الصناعة .
- ٢- أنواع الخزف .
- ٣- الفخار .
- ٤- الخزف الإسلامي .
- ٥- الخزف منذ فجر الإسلام وحتى بداية القرن الخامس الهجري .
- ٦- الخزف الإيراني في العصر السلجوقي والمغولي .
- ٧- مراكز التخزين في إيران .
- ٨- الخزف الإيراني في العصر الصفوي .
- ٩- خزف الرقة .
- ١٠- الخزف المصري في العصر الأيوبي والمملوكي .
- ١١- الخزف الأسباني المغربي .

الخزف

لقد حظى الخزف الإسلامى بعناية كثير من العلماء والباحثين فتناولوه بالبحث والدراسة الواعية ، وقد كان حافزهم الأول لهذه العناية كثيرة ما عثر عليه منه ، فى الحفريات التى اضطلعت بها الهيئات العلمية فى مراكز الحضارة الإسلامية ، ومواطن ازدهارها فى مختلف عصورها . وكذلك ما عثر عليه ، بطريق الصدفة ، فليس من الحق فى شىء أن نكرر ذلك الدور الذى تلعبه الصدفة فى معاونة علماء الآثار على الكشف عن كثير من مخلفات الحضارة ، فقد عثر فى كثير من الأحيان على مجموعات كبيرة من الخزف أثناء عمليات الإنشاء والتعمير التى كانت تدعوا إليها حركة اتساع رقعة البلدان وتطورها وامتداد عمرانها .

ولابد لتأريخ الخزف من الاعتماد على أسس عديدة ، حتى يكون التاريخ واقعيا أو قريبا من الواقع على قدر الإمكان . ومن أهم الأسس التى اعتمد عليها العلماء فى تأريخ الخزف ، المادة الخام ، وطريقة الصناعة والزخارف ، ثم المكان الذى عثر عليه فيه .

وكثيرا ما عمد المؤرخون عند عدم توفر هذه الأسس أو غيرها ، إلى الافتراض أو الترجيح ، رغم ما قد يكون فيها من البعد عن الحقيقة والواقع فى بعض الأحيان .

ومن البديهي أن قطع الخزف المؤرخة ، كانت هي العمدة عند المقارنة أو التباين ، فقد كانت تغنى العلماء عن تطبيق الأسس التي سلفت الإشارة إليها، كما كانت تكفيهم مؤونة الافتراض والتخمين .

وإذا رجعنا إلى تاريخ الخزف منذ أقدم العصور ، لوجدنا أن الإنسان عرف صناعته من الطين

على أننا إذا أمعنا النظر في صناعة الأواني الفخارية عبر التاريخ ، لوجدنا أن تطورها كان أسرع من تطور غيرها من الصناعات ، وكانت مطالب الحياة هي الباعث الأول لتلك السرعة ، فالحاجة ، كما يقولون ، أم الاختراع .

ولعل الإنسان في عصور ما قبل التاريخ ، قد فكر في الحصول على أجود أنواع الطينة ولم يكتف بالطينة الطبيعية غير الجيدة ، بل لجأ إلى استعمال الطينة الصناعية المؤلفة من عدة مواد ، والتي يتوفر لها من الصلاحية مالا يتوفر للطينة الطبيعية ، وذلك لرغبته في الحصول على نوع من الخزف الجيد الذي لا ينكسر سريعاً .

ولم يقتصر تطور الصناعة في تلك العصور المبكرة على (عجينة الخزف) بل تعداها إلى الطلاء والدهان، حتى لا تسرب السوائل منها عند وضعها فيها.

فقد كان الإنسان قد وصل في مدارج الرقى إلى أكل اللحوم الناضجة ، ومن ثم فقد أصبح في حاجة إلى أوان لإنضاج هذه اللحوم فوق النار . وقد ادت حاجته هذه إلى اهتدائه إلى عملية حرق الخزف في درجة حرارة مرتفعة، بعد أن كان يكتفى بتجفيفه على حرارة الشمس ، كما لجأ من قبل إلى الطلاء كوسيلة لمنع تسرب السوائل من هذه الأواني .

واذا كان هذا هو حال الخزف في العصور القديمة ، فإن أهميته في العصور الوسطى ، وخاصة في عهد الحضارة الإسلامية ، قد زادت إلى درجة جعلته في مركز الصدارة بين الصناعات الأخرى . ولم يكن ذلك راجعا بطبيعة الحال إلى القيمة المادية لهذه الأواني الخزفية ، فقد سبقتها الأواني المصنوعة من الذهب والفضة . التي كان رجال الدين يكرهون استعمالها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لتقدم الحياة الاجتماعية التي تطلبت زيادة الحاجة إلى أنواع ممتازة من الخزف .

وقد كان إنتاج الخزف في العالم الإسلامي عظيما جدا ، وامتناز بتنوع منتجاته وتعدد أشكاله وطرق زخرفته وأساليب صناعته ، كما برع المسلمون بصفة خاصة في طلاء الخزف بالملينا ذات الألوان المختلفة في صناعة بلاطات القاشاني .

طريقة الصناعة

ينقسم الخزف من حيث المواد المصنوع منها وطريقة صنعه إلى ثلاثة أنواع:-

النوع الأول : أوان مصنوعة من طينة (عجينة) حمراء محروقة مطلية ، أو غير مطلية ، ويعرف هذا النوع بالفخار . وينقسم الفخار بدوره إلى ثلاثة أقسام ، فخار غير مطلي ، فخار مطلي ، وفخار من طينة سوداء تعرف باسم طينة روستشوك ، وهو اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذه الطينة. وكان الأتراك يصنعون منها سابقا ، أقداح القهوة والنجيلة والكؤوس التى يرصعونها بمسامير الفضة . وما يؤسف له ، أن (سر) هذه الصناعة قد فقد الآن .

النوع الثانى : أوعية مصنوعة من طينة (عجينة) بيضاء جيدة ، ويعرف هذا النوع بالخزف . وتتكون العجينة الجيدة منه من ثلاثة مواد : مواد مرنة ومواد خشنة ومواد صاهرة . ولا توجد فى الطبيعة طينة صالحة للإستعمال أى مشتملة على المواد الثلاث السابقة إلا فى القليل النادر .

وتتكون المواد المرنة من الطفل الجيرى ، والطفل الحديدى ، والطفل

العسر ، والطفل الأبيض ، والطفل الكوليني ، وجميع هذه المواد تحتوى في تركيبها الطبيعى على عنصرين أساسيين : السيليس (سيلكا) أى الرمل الناعم جدا والألومين . غير أن معظمها يحتوى إلى جانب العنصرين السابقين، على مواد أخرى غريبة عنها ، كأكسيد الحديد وكربونات الجير .

أما المواد الخشنة ، أو غير المرنة ، فهى تشمل المواد الصوانية عامة ، غير أن أكثرها استعمالا في صناعة الخزف هو الرمل . وفائدة المواد الخشنة ليست قاصرة على تحديد المرونة في العجينة فقط ، بل لها مفعول كيميائى خاص يفيد العجينة ويجعلها صالحة لعملية التشكيل ، كما قد يكون لها مفعول المواد الصاهرة إذا أحرقت العجينة في درجة حرارة مرتفعة .

والمادة الثالثة هى المادة الصاهرة ، ومن أهم أنواعها الفلدسبات والجير، ووظيفة هذه المادة بالنسبة للخزف ، هى إعطاؤه صلابة ومتانة اذا كان الإحراق في درجة حرارة كافية لتحويل العجينة إلى جسم زجاجى .

ومادة الجير وان كانت في ذاتها غير قابلة للانصهار ، الا أنها في درجة حرارة (١٠٠٠) ستجrad تتفاعل مع بقية عناصر الطفل وتتحول إلى مادة صاهرة ، ويكون لها ، أى مادة الجير ، مفعول المواد الخشنة غير المرنة اذا قلت درجة الحرارة عن درجة الف . وكما أن المواد الخشنة والصاهرة تدخل ضمن عجينة الخزف لإصلاحها ، فإنها كذلك تدخل في تراكيب الدهانات لإصلاحها كما سنين ذلك في محله .

النوع الثالث : الأوانى المصنوعة من خزف شفاف ، تسمح عجنتها بمرور الضوء وتعرف بالبورسلين ، وتمتاز هذه العجينة بنقاوتها إلى حد بعيد، وهى تحتوى على ٩٠ ٪ من سيلكا الاليومين ، ١٠ ٪ ميكا وشوائب

أخرى . وعلى مقدار هذه الشوائب يتوقف لون العجينة . فإذا قلت كانت العجينة بيضاء ، وإذا زادت الشوائب أصبحت العجينة سمراء نوعا .

ولما كانت سلكات الاليومين ، هى المادة الأساسية فى تكوين عجينة البورسلين ، والتي لا تتأثر بالحرارة الا فى درجات حرارة مرتفعة تصل إلى (٢٠٠٠) سنتيجراد ، فإنه لذلك يضاف اليها بعض المواد الأخرى التى تتأثر فى درجات حرارة أقل من السابقة ، وهذه المواد هى مسحوق الفلسبار ، أو مسحوق العظم المحروق .

وللحصول على آنية خزفية من أى نوع من الأنواع الثلاثة السابق ذكرها يجب أن تمر صناعته بمراحل أربع هى :

(١) المرحلة الأولى :

اغداد الطينة أو (العجينة) للعمل ، وتحتاج هذه العملية إلى عمليات أخرى فرعية ، فإذا كانت الطينة طبيعية غير مخلوطة (وهى نادرة كما سبق أن ذكرنا) فإنها لا تحتاج إلى أكثر من تنقيتها وغسلها وتخميرها ، أما الطينة الصناعية ، فهى تتكون من مخلوط من طينات مختلفة .

ولاجراء عملية الخلط تطحن أنواع الطينات المختلفة كل على انفراد ، مع مراعاة أن تكون كلها على درجة واحدة من النعومة ، وان توزن الكميات من الأنواع المختلفة .

ثم ينقع كل نوع منها فى الماء ويترك حتى تتم عملية التخمر . وبعد إتمامها يصفى كل نوع على حده ، ثم تخلط السوائل جميعها وتصفى مرة ثانية كمخلوط واحد ، ثم تترك لتجف ولتحصول إلى عجينة صالحة لتشكيلها ، أو تترك سائلة إذا كان تشكيلها سيتم بطريقة الصب .

(٢) المرحلة الثانية :

وهى تشكيل العجينة ، وهذه العملية تتم بثلاث وسائل : الوسيلة الأولى وتتم بواسطة اليد ، ومع أن استعمال اليد فى تشكيل الأواني الخزفية، هو أقدم الوسائل التى عرفها الإنسان منذ عرف الأواني المصنوعة من الطين ، إلا أنها تحتاج إلى مهارة فنية فائقة .

والوسيلة الثانية هى استعمال (الدولاب) فى عملية التشكيل ، وقد لجأ الإنسان لاستخدام الدولاب فى أول أمره لتشكيل القطع الأسطوانية . وقد عرف الدولاب منذ أقدم الحضارات ، فقد عرفه قدماء المصريين كما هو واضح فى نقوش مقابر بنى حسن ، ثم تطورت الدواليب وتعددت أنواعها، فبعضها يدار باليد أو بالقدم .

إلا أن الدولاب الرومانى ذا القرصين ، هو الذى شاع استعماله فى العالم القديم ، بل ولا يزال يستعمل حتى العهد الحاضر . فعلى الرغم من التقدم الآلى الذى أدخل على الدواليب الحديثة ، فإن كثيرا من المشتغلين بصناعة الخزف الفنى ، لا التجارى ، يفضلون الدولاب الرومانى . وذلك لأنه بالإضافة إلى بساطته ، فإنه يساعد على ربط حواس الخزاف ، فيخرج ما تتمثل فيه شخصيته .

أما الوسيلة الثالثة فهى التشكيل بواسطة الصب فى قوالب ، وتستعمل هذه الطريقة غالبا إذا لم تتوافر الطينة الصالحة للإنتاج التجارى باستعمال الدولاب، مع توفر بياض لون الخزف وخفة الوزن والصلابة كل ذلك مع قلة التكاليف .

ولهذا فإن الخزاف يلجأ إلى الطينة والمركبات الصناعية .

على أن طريقة الصب لا تستعمل فقط للإنتاج التجارى ، بل تستخدم

أيضا في إنتاج أنواع فنية مثل التماثيل غير الأسطوانية ، والأشكال الأخرى التي لا يمكن تشكيلها على الدولاب . وتصنع قوالب الصب من أجود أنواع المصيص وخاصة المصيص الباريسي . ويصنع القالب بعد أن يصمم شكل الأواني المراد صبها ويراعى في عمل القالب نسبة الانكماش .

(٣) المرحلة الثالثة :

وهي عملية التجفيف أو الحرق ، وتعتبر هذه العملية الخطوة الأخيرة في تشكيل الاناء قبل زخرفته ، فبعد أن تجفف الأواني تجفيفا طبيعيا ، وبالتدريج ، تصبح معدة لحرقها لتتحول من طينة جافة إلى خزف .

وتحرق الأواني في درجات حرارة مختلفة كل حسب تركيب طينته . فالطينة الحمراء (أي الفخار) المحتوية على أكسيد الحديد لا تتحمل درجات الحرارة المرتفعة ، ويكفي لحرقها الوصول إلى درجة ٩٠٠ سنتجراد تقريبا .

أما الطينة البيضاء مثل الكولين ، وهي التي تحتوي على مادة الألومين بوفرة ، ويقل بها أكسيد الحديد والمواد الغريبة الأخرى ، فإن حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل إلى ١١٠٠ سنتجراد .

ويسمى حرق الأواني بعد عملية تشكيلها مباشرة بالحريق الأول ، إذ أنها تجري مرة ثانية وثالثة ورابعة في بعض الأحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة .

(٤) المرحلة الرابعة :

طلاء الأواني وزخرفتها ، وفي هذه المرحلة يظهر الذوق الفني ، وهي

عملية معقدة متشعبة ، فالخزف يحتاج قبل الزخرفة إلى طلائه بدهان غالبا ما يكون ابيض اللون ، لكي تظهر عليه الزخارف الملونة واضحة .

ويعرف هذا الطلاء باسم البطانة ، التى هى عبارة عن طينة سائلة تطلّى بها الأواني قبل حرقها أو بعدها ، فتلتصق بها التصاقا تاما ولا تفصل عنها بحال ما ، وهذا لا يتحقق الا إذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل مع نسبة انكماش طينة الإناء نفسه عند تعريضهما معا للحريق .

وبعد طلاء الإناء بالبطانة ، ترسم فوقه الزخارف . وللزخرفة طرق متعددة وخاصة فى الخزف الإسلامى ، فهناك زخارف المينائى كما هو الحال فى خزف مدينة الري فى القرن الثالث عشر ، والبريق المعدنى الذى بدأ ظهوره فى الخزف الإسلامى منذ القرن التاسع والذى استمر حتى القرن السابع عشر فى الخزف الصفوى فى إيران .

ثم الزخارف المرسومة فوق الدهان ، والمرسومة تحت الدهان . والمقصود هنا بكلمة دهان هو الطلاء الشفاف الزجاجى ، وقد كثر استعمال النوعين الأخيرين من الزخرفة ، فى الخزف التركى كما سنوضح ذلك فى محله .

وتنقسم الدهانات إلى نوعين ، دهانات شفافة ، وأخرى غير شفافة فهى مظلمة تحجب ما تحتها ، ولهذين النوعين ثلاثة أقسام :

القسم الأول : طلاء قلوئى ، وهو يحتوى على كمية كبيرة نسبيا من الصودا أو البوتاسا ، ويستعمل هذا الطلاء أساسا للحصول على اللون الفيروزى (الترجوازى) .

القسم الثانى : دهانات رصاصية وهى تحتوى على كمية كبيرة من

أكسيد الرصاص ، وهى أكثر شيوعا من الدهانات القلوية لسهولة تلوينها إلى معظم الألوان .

القسم الثالث : طلاءات فلديسباتية وهى تحتوى على كمية كبيرة من الفلديسبات ، ولا تستعمل هذه الطلاءات إلا فى الخزف المحروق فى درجة حرارة مرتفعة جدا ، كالخزف الأبيض .

على أنه يمكن الحصول على ألوان متعددة من الأكاسيد المختلفة وفيما يلي بيان ببعض الأكاسيد والألوان المستخرجة منها :

أكسيد النحاس :

وهو يعطى اللون الأخضر ، ولو أضيفت إليه مادة الصودا يعطى اللون الأخضر الفاتح ، ولو أضيفت مادة رصاصية يعطى اللون الأخضر الزمردى . وبإضافة قليل من أكسيد الحديد يعطى اللون الأخضر الفيروزي .

أكسيد الكوبالت :

يعطى اللون الأزرق ، ومع الدهانات الرصاصية تحصل على اللون الأزرق الداكن . ومع قليل من أكسيد الألومين يعطى اللون الأزرق البروسى . وإذا أضيف إليه أكسيد الزنك أعطى اللون الأزرق الفاتح .

أكسيد الحديد :

من خواص الحديد إعطاء اللونين الأصفر الداكن والبني ، وهو لا يصلح مع الدهانات القلوية ، وإذا أضيفت إليه مادة المنجنيز أعطى اللون الأسود ، ومع اليورانيوم يعطى اللون الأصفر . أما إذا أحرق مع دهانات

رصاصية فإنه يعطى لونا أحمر برتقاليا، وإذا زادت هذه النسبة أصبح الدهان الشفاف مظلما، وذلك هو الحال بالنسبة لخزف مدينتى تشنكال ومورفت - من مدن الدردنيل - ذو اللون البرتقالى .

أكسيد المنجنيز :

ويعطى اللون البنى ، إذا أضيف إليه الكوبلات والصودا أعطى اللون البنفسجى ، وبإضافة الحديد إليه يعطى اللون البنى المحروق واللون الأسود .

أكسيد اليورانيوم :

وهو يعطى اللون الأصفر الفاتح ، وبإضافة قليل من الحديد إليه ، يعطى الأحمر البرتقالى ويعطى مع المواد القلوية لونا عاجيا .

أكسيد الانتيموان :

يعطى اللون الأصفر ، وإذا أضيف إليه الزنك أعطى لونا أصفر فاتحا ، ومع الحديد يعطى لونا أصفر داكنا .

أكسيد الكروم :

ومن خواصه إعطاء اللون الأخضر ، ومع المواد الرصاصية يعطى لونا أخضر مائلا إلى الأحمرار ، وإذا أضيف إليه القصدير والجير أعطى اللون الأحمر .

أكسيد القصدير :

وهو يعطى اللون الأبيض كما يحول الطلاء الشفاف معتما .

أنواع الخزف

لقد اختلف علماء الآثار في تصنيف وتاريخ الأواني الخزفية ، فقد رأى فريق منهم أن يصنفها تبعا لتاريخ صناعتها فقسموها إلى ثلاث مراحل زمنية هي :

الأولى: وتبدأ من فجر الإسلام حتى بداية القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) .

الثانية : وتتناول خزف العصر السلجوقى والمغولى .

الثالثة : وتتناول بخزف القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) حتى نهاية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) .

وفريق ثان اعتبر الأسلوب الصناعى أساسا للتصنيف ، أما الفريق الثالث فقد اعتمد على الأسلوب الزخرفى والكتايبى فى تاريخه للقطع الزخرفية .

ولما كان الاعتماد على أساس واحد من الأسس التى ارتأها علماء الآثار غير مضمون النتائج ، لذلك فقد رأيت أن أعتمد عليها جميعا بغية الوصول إلى نتائج أقرب ما تكون إلى الصواب .

وعلى ذلك فإن المنهج الذى أتخذته فى تصنيف الخزف الإسلامى يعتمد أولاً على الأسلوب الصناعى والزخرفى ثم الفترة الزمنية التى صنع فيها مع مراعاة الإقليم الذى صنع فيه .

والخزف كلمة واسعة المدلول ، إذ أنها تطلق على آنية يدخل فى تركيبها وتكوينها طينة التربة المحلية ، خالصة فى بعض الأحيان ، فتعرف باسم الفخار ، ومضافا إليها فى أحيان أخرى مواد أو مستبعد منها بعض مكونات هذه الطينة الضارة بالصناعة فتعرف باسم الخزف .

وفى أحيان ثالثة تصنع الآنية من طينة لا تمت بالتربة المحلية بصلة ، إذ يكون فى معظم الأحيان مصنوعا من مادة الكولين الأبيض المستورد من الصين ومن ثم فقد عرف باسم الصينى .

وعلى ذلك يمكن القول بأن الفخار يتكون من طينة طبيعية تؤخذ من الطينة المحلية وتصنع منها مباشرة الأوانى بعد حرقها أو تجفيفها على الشمس . وتعرف فى هذه الحالة باسم الفخار ، ولعل التسمية الأوروبية للفخار فيها تحديد دقيق لمكوناته فهو يعرف فى الإنجليزية (earth - ware) أى آنية مصنوعة من الأرض وبالفرنسية terre cuite أى الأرض المحروقة أو الناضجة .

أما الخزف فهو يتكون من طينة صناعية ، اذ يستبعد منها الشوائب الضارة بصناعة الخزف كما يضاف إليها مواد كيميائية أخرى كسلكا (الرمل) والكولين الأبيض وهى مواد مساعدة فى صناعة الخزف الجيد .

أما الأوانى التى تعرف بالصينى فتكاد تكون معظم مكوناتها من الكولين الأبيض والسلكا ، ولما كان الكولين الأبيض موجودا على ضفاف

المجاري المائية في الصين ، وكان العالم كله في العصور الوسطى يستورده من الصين، لذا فقد سمي باسم الأنية الصينية (china - ware) ورغم أنه مصنوع خارج الصين ولكن عرف باسم أهم مكوناته (china - ware) المستوردة من الصين.

ومن المعروف أن صناعة الخزف وجدت في إيران والعراق ومصر منذ فجر الإسلام وإن كنا لا نستطيع أن نؤكد نسبتها إلى إقليم بعينه من هذه الأقاليم .

إلا أن إيران التي اشتهرت بصناعة الخزف الجيد منذ العصر الساساني ، ومن ثم فقد عرف بعض أنواع الخزف الإيراني الذي يرجع إلى الخمسة القرون الأولى للإسلام باسم إقليم إيراني أو جماعة فارسية الأصل ، أو أسلوب صناعي خاص بإيران .

الفخار

١ - الفخار غير المطلق : unglazed earth ware

يكاد لا يوجد هذا النوع من الفخار الذى يرجع إلى فجر الإسلام الا في إيران^(١) . ويتكون في معظم الأحيان من قدور كبيرة للتخزين بصلية الشكل (balbus) ذات فوهة ضيقة كانت لحفظ السوائل ، وفوهة واسعة كانت لحفظ الحبوب وما إليها .

وقد استعمل في زخرفته الطرق والأساليب التى كانت متبعة من قبل في العصر الساسانى وفيما يلي بيانها :

أولا : طريقة الاضافة (applied)

وتتكون من عمل خيوط رفيعة أو سميكة حسب الحاجة من عجينة الإناء ، تضاف إلى بدن الإناء قبل تمام جفافه ، وذلك حسب الرسوم والزخارف المراد أداؤها ، والتى تحتوى في كثير من الأحيان ، على رسوم آدمية وحيوانية مرسومة بأسلوب رمزى .

(١) وقد أثبت هذا الدكتور (Dr Unvala) اعتمادا على الحفائر التى قامت بها البعثة الفرنسية في سوسة سنة ١٩٣٥ وعثر على أنواع منها في مستوى مؤرخ من الأرض .

ثانيا : طريقة الحز : (Incised) ويتم ذلك بحز الزخرفة والرسوم المطلوبة على بدن الأنية قبل تمام جفافها .

ثالثا : طريقة البربوتين : (Barbotine)

وتشبه هذه الطريقة طريقة الإضافة ، إلا أن الخيط المضاف من عجينة الاناء ، يثبت على بدن الأنية بواسطة ابهام اليدين مما يكسب الخيط شكلا زخرفيا مفصصا . على أن زخارف البربوتين تكون في معظم الحالات هندسية بحتة .

رابعا : طريقة الزخارف المضافة بطريقة (Zigzag)

وهي تشبه طريقة الإضافة ، إلا أن الزخارف هنا ، قاصرة على الخطوط الهندسية المنكسرة فقط .

خامسا : زخارف مضافة برأس المسبار : (rivet's - head)

وتتم هذه الطريقة ، بأن تضاف قطعة من العجينة مناسبة في حجمها لحجم رأس المسبار المراد استعماله إلى بدن الأنية قبل أن تجف تماما ثم يضغط عليها برأس المسبار فتثبت وتأخذ شكل الزهرة .

وقد استمرت هذه الطرق في صناعة الفخار ، التي كان يستعملها الساسان من قبل في أوائل العصر الإسلامي وخاصة في إيران حتى نهاية القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) .

٢ - الفخار المطلق : (Glaze earth - ware)

لقد كانت معظم الأواني الفخارية تصنع من طينة حمراء طبيعية ، أي أنها لم تجهز صناعيا لتكون حمراء . والطينة الحمراء من الطينات الضعيفة

التي لا تتحمل درجة حرارة أعلى من ٩٠٠ ستجrad ، وهي تشبه إلى حد كبير طينة الفخار المصرى المستعمل حاليا ، والذي يعرف باسم الفخار الحمر اوى (١).

وكان يعثر على هذه الطينة فى جهات متعددة من أنحاء العالم الإسلامى، كما كان يحصل عليها فى يسر وسهولة إذ أنها توجد عادة على سطح الأرض، أو على عمق بسيط من سطحها . وقد اكتسبت الطينة اللون الأحمر المميز لها، باحتوائها على نسب كبيرة من المواد الحديدية وهذا هو السبب الذى جعل الطينة لا تتحمل تعريضها لدرجات حرارة مرتفعة .

كذلك تحتوى على مواد غريبة أخرى كالجير والميكا والرمل وغيرها مما جعل عملية تنقيتها من الأمور المتعذرة . وتمتاز هذه الطينة بلزاجتها (أى مرونتها) مما ساعد على إنتاج أشكال متعددة ومختلفة الأحجام منها .

القسم الأول : وهو الفخار المطلق بطلاء زجاجى شفاف عديم اللون يعكس لون العجينة الحمراء أو يضاف للطلاء الزجاجى لون آخر ، ويستعمل هذا الطلاء فى الأنواع الشعبية الرخيصة .

القسم الثانى : وهو الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات الملونة . وقد تعددت الطرق الصناعية لرسم الزخارف الملونة فوق البطانات ، التى غلفت بها الأوانى ، وهى رطبة قبل حرقها .

ومما يدل على الخراف المسلم وتمرسه فى علم الكيمياء ، مراعاته التوافق بين الدهانات والطينة الحمراء ، وذلك بملاحظة أن تكون درجة إنصهار كل منها (أى الطينة والدهان) واحدة حتى لا يحدث انفصال البطانة عند

(١) سعيد الصدر : الخزف ص ١٢٦

جفافها، أو تشققها بعد عملية الحريق ، فكانت القطعة الفخارية تطلّى بدهان البطانة slip ثم تترك حتى تتشرب السائل ثم ترسم فوقها (بطينة) سائلة كذلك ، مكونة من نفس طينة البطانة من إضافة بعض مواد الصباغة كأكسيد الحديد أو أكسيد المنجنيز ، وذلك حتى تعادل نسبتا الإنكماش في كل من طينة العجينة والدهانات التي صنعت لرسم الزخارف .

ولكى يتفادى الخزاف اختلاط الألوان المختلفة المستعملة في الزخرفة بعضها ببعض قبل جفافها ، فقد لجأ إلى تحديد الرسوم بخطوط رفيعة محزوزة في بدن الإناء .

وقد كانت هذه الطريقة منتشرة في فخار شرق العالم الإسلامى ، أما في الغرب وبخاصة في الأندلس ، فقد استعملت طريقة أخرى لتحديد الرسوم المتعددة الألوان ومنعها من الاختلاط ببعضها البعض وذلك باستعمال طلاء دهنى أسود اللون ، عرف باسم (Cuerda - seca) .

ولا يحرق هذا الفخار غير مرة واحدة ، ومن ثم فهو يدهن بمجرد جفاف الزخارف الملونة بطلاء زجاجى شفاف أو يلون بأكسيد النحاس الذى يعطى اللون الأخضر الزرعى . وقد شاع استعمال هذا النوع من الفخار في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي .

الخزف الإسلامى

ونعنى به الاوانى المصنوعة من طينة صناعية ، استبعد من مكونات طينتها المواد والشوائب الضارة بعملية التخزيف ، وأضيف اليها مركبات تزيد فى صلابة وجودة الأنية الخزفية .

وقد كان الخزف الإسلامى يتكون من عجينة بيضاء نسيبا ، وهو يختلف عن الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات السائلة . على أن الخزاف المسلم لم يكن يقصد باستخدام طينة بيضاء إنتاج أنواع ممتازة من حيث الاسلوب الصناعى ، أى أنه لم يعمل على تنقية هذه العجينة من المواد التى تعمل على عدم لزابتها (مرونتها) وتفككها كالمواد الجيرية والرملية ، سواء كانت الطينة طبيعية أو صناعية ، بل كان غرض الخزاف من استعمال هذه العجينة البيضاء ، هو خدمة الزخارف .

ولذلك فان هذه الاوانى الخزفية تظل بعد حرقها هشة غير صلبة يسهل كسرها وهى من هذه الناحية تشبه الفخار الاحمر .

ويمتاز خزف هذا النوع بسمك عجنته حتى يستطيع المقاومة ، على أن وجود قطع رقيقة السمك منه لا يدل على وجودة طينتها ، بل من المرجح

أن تكون القطع الرقيقة قد صنعت سميكة في بادىء الأمر ، ثم رقت بجسدها، هذا باستثناء القطع التى صنعت من عجينة جهزت بعناية خاصة، وذلك لزخرفتها بوسائل أخرى ، غير وسيلة الرسم بالالوان المتعددة ونعنى بذلك طريقة تفسريغ الوحدات الزخرفية ، وملئها بالطلاءات الشفافة ، كما هو الحال فى خزف ايران ذى اللون الواحد الذى انتشر فى القرنين السادس والسابع الهجرى (الثانى عشر ، الثالث عشر الميلاديين) .

أو الخزف المدهون بطبقة قصديرية معتمة تساعد على ظهور الموضوعات التصويرية المتعددة الالوان فى الخزف المعروف بالمينائى . أو الخزف المزخرف بوحدات زخرفية دقيقة محفورة فى بدن الاناء .

هذا ولم تكن عجينة الخزف الإسلامى فى معظم الحالات ناصعة البياض، لذلك فقد لجأ الخزاف إلى استعمال البطانات البيضاء ، التى تأتى عليها الزخارف المتعددة الالوان التى تترك لتجف ، ثم تطلّى بالطلاء الشفاف .

أو الملون فى بعض الاحيان ، ثم تحرق بعد ذلك فى الفرن لتسويتها ، ولذلك فاننا نلاحظ اندماجا تاما بين الدهانات المستعملة فى الزخرفة وبين الطلاء الزجاجى ، كما نلاحظ جمودا فى أسلوب الزخارف من حيث الاسلوب الصناعى لا الأسلوب الفنى .

وقد تعددت أنواع الخزف الإسلامى ، تبعا لاختلاف أسلوب صناعته،
أو تبعا للمواد الخام المستعملة فيه ، أو تبعا للأسلوب الزخرفى الذى رسم
عليه أو مادة الطلاء التى طليت به القطع الخزفية .

ومن ثم رأيت أن أتناول هذه الأنواع جميعها فى شىء من التفصيل مع
مراعاة التسلسل الزمنى الذى سبق أن أشرنا إليه والذى قسمه علماء الآثار
إلى ثلاث فترات .

الخزف الإسلامى من فجر الإسلام وحتى بداية القرن الخامس الهجرى

١ - الخزف المرسوم تحت الطلاء : (under glaze - pottery)

من المعروف أن إيران كانت صاحبة السبق فى صناعة الخزف منذ العصر الساسانى على أقل تقدير ، واستمرت حتى أوائل القرن الثالث الهجرى وخاصة فى صناعة الخزف المرسوم تحت الطلاء .

فقد تعددت مناطق إنتاجه فى وسط ايران ، فى سوس وساوة والرى وفى شمال شرق ايران فى سمرقند (افرسباى) وفى طشقند (شاس) .

ويمتاز هذا النوع من الخزف فى الفترة التى نحن بصدد الحديث عنها ، من الناحية الصناعية أن جميعه مطلى بطبقة من البطانة slip ذات اللون الفاتح، الأبيض أو السمنى أو الأزرق أو الاخضر الباهت ، ثم تأتى الزخارف ذات اللون الواحد (monochrome) التى تكون عادة داكنة سوداء ، أو كحلية أو بنية داكنة لوحة رقم (٢٠) أو زخارف متعددة الالوان (Polychrome) كما هو الحال فى خزف منطقة مازندران وفيها وراء النهر (Transoxiana) الذى يطلق عليه اسم « خزف زنجان » (Zinjan) أو خزف اقغند (Oghkand) وخزف آمل (Amal) وخزف الاشراف (Ashraf) .

أما عن الزخارف التي استعملت في الخزف المرسوم تحت الطلاء في القرون الاربعة الأولى، فتمتاز بقرب العناصر النباتية ذات اللون الواحد من الطبيعة إلى حد كبير . ومعظم القطع الخزفية المحتوية على عناصر نباتية قريبة من الطبيعة وذات لوم واحد ، ترجع إلى القرنين الأول والثاني .

أما القطع التي تحتوى على زخارف نباتية محورة بأسلوب سامراء ، سواء أكانت ذات لون واحد أو متعددة الالوان فترجع إلى القرن الثالث . وفي كثير من الاحيان تقتصر الزخرفية على العنصر الكتابي المرسوم بأسلوب زخرفي جميل ، وهي ترجع إلى القرن الثالث الهجرى .

وقد انتشر في القرن الثالث والرابع للهجرة الخزف المرسوم تحت الطلاء والمتعدد الالوان المعروف باسم (Zinjan) أو أقغند . المتميز برسومه الحيوانية المرسومة بحرية وتلقائية متأثرة إلى حد كبير بالاسلوب الهلينستى المختزن في تلك المناطق المنعزلة منذ عهد السلوكيين والبارثيين . كما يمتاز بزخارفه المحزوزة والمتعددة الألوان . ويشبه خزف آمل من حيث الاسلوب الزخرفي، خزف اقغند الا أن خزف آمل لا تحز زخارفه . وتكاد تقتصر رسومه على الطيور ذات الأحجام الكبيرة والمتعددة الألوان .

٢ - الخزف ذو البريق المعدنى : (Luster ware)

يعتبر الخزف ذو البريق المعدنى من أحسن ما اخترعه المسلمون من أنواع الخزف قاطبة . ويمتاز الخزف ذو البريق المعدنى باحتوائه على عجينة صفراء جيدة ج تطلّى ببطانة (slip) معتمة يرسم عليها بعد حرقها بأكاسيد معدنية ثم تحرق للمرة الثانية في درجة حرارة منخفضة تتراوح بين (٥٠٠ - ٨٠٠ درجة فهرنهايت) .

فيتتج عن تعرض الأكاسيد لدخان الحريق طبقة رقيقة من المعدن ذي اللون الذهبي أو أحد درجات اللون البنّي والاحمر والزيتوني . وفي القرن الثالث الهجري كان الخزاف المسلم قد تفرس في استعمال البريق في زخرفة الأواني الخزفية .

وقد انتشر هذا النوع من الخزف في جميع أنحاء العالم الإسلامي من شمال الهند شرقا حتى المحيط الاطلسي غربا ، الأمر الذي جعل الكثير من رجال الدين يفسرون انتشار هذا النوع من الخزف إلى كراهية الإسلام في استعمال مادتَي الذهب والفضة ، اللذين يدلان على التبذير والاسراف ، بينما يحث الاسلام على الزهد والتقشف .

على أن الكثير من رجال الآثار لا يؤيدون هذا الرأي الذي ذهب اليه رجال الدين ، فقد عثر على عدد كبير من الاواني الذهبية والفضية التي ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي عثر عليها بكثرة . ولتعليل كثرة تعدد ألوان البريق المعدني يجب أن نعرف مواد الوقود التي استعملت في حرق الأكاسيد المعدنية المستعملة في الطلاء .

أما عن الزخارف التي وجدت على البريق المعدني في القرن الثالث للهجرة، تتكون من زخارف نباتية محورة غير متقنة تشبه أسلوب سامراء وقد ملئت هذه الزخارف النباتية بنقط مطموسة (dots) وتهشيرات وفروع ملتوية (scrolls) تملأ أرضية الاناء كله منتظمة أحيانا وغير منتظمة في احيان أخرى.

وقد تشابهت الأواني الخزفية المزخرفة بالبريق المعدني إلى درجة كبيرة حتى أصبح من الصعب معها نسبتها إلى إقليم بعينه ، وان كان هناك بعض

زخارف معينة اشتهرت بها بعض الاقاليم يمكن الاعتماد عليها في ترجيح نسبة بعض قطع البريق المعدنى إلى إقليم بعينه .

فمثلا الزخارف النباتية المتقنة الرسم والمتكررة الوحدات الزخرفية يرجع نسبتها إلى إيران ، والقطع ذات الزخارف غير المتقنة وذات اللون الأرجوانى يرجع نسبتها إلى العراق وسامراء بصفة خاصة .

أما القطع التى تحتوى على زخارف هندسية بحتة فيرجع نسبتها إلى مصر . على أن زخارف البريق المعدنى بدأت تتطور شيئا فشيئا منذ نهاية القرن الثالث الهجرى وأوائل القرن الرابع فقد ظهرت فى إيران الرسوم الأدمية والحيوانية المتأثرة بالأسلوب الساسانى إذ نجد الرسوم الأدمية ذات أسلوب تجريدى تعبرى بحت (abstract and symbole) ، بينما رسمت الحيوانات بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد ما ، ومعبر عن حركة.

بينما استمر الخزف ذو البريق المعدنى فى خارج إيران على رسومه النباتية فحسب ، ولم تظهر الرسوم الأدمية والحيوانية فى مصر إلا فى العصر الفاطمى ابتداء من نهاية القرن الرابع الهجرى ، متأثرا فى ذلك بالأسلوب القبطى فيما يختص بالسجن الأدمية ، أما بالنسبة للجلسة الأدمية واللباس والرسوم الحيوانية فهو متأثر بالأسلوب الساسانى .

وينسب الدكتور زكى محمد حسن ومعه بعض علماء الآثار ، الخزف ذا البريق المعدنى فى مصر ، من حيث الأسلوب الزخرفى إلى مدرستين ، مدرسة سعد وتمتاز برسومها ذات المسحة القبطية الظاهرة ، ومدرسة مسلم ، وتمتاز بالزخارف النباتية والكتائية المتكررة بأسلوب سامراء إلا

أننى لا أؤيد هذا الرأى ، فقد وجد فى كلا المدرستين أساليب متعددة ولم تقتصر أى منهما على أسلوب بعينه .

وقد اختفى البريق المعدنى من مصر فى نهاية العصر الفاطمى ، ويعزى ذلك إلى احتراق مصانع التخزيف التى كانت توجد بكثرة بمدينة الفسطاط، والتى احترقت فى الصراع الذى دار بين وزراء الدولة الفاطمية فى أواخر أيامها، ونخص بالذكر منهم شاور وضرغام .

على أنى أصيف إلى هذا السبب ، أسبابا أخرى ، بعضها اقتصادى وبعضها سياسى . ذلك أن الفترة التى تلت سقوط الدولة الفاطمية ، وجه اقتصاد مصر كله للدرء العدوان الصليبي حتى إن المقريزى قال « إن الذهب والفضة قد خرجا من مصر ولم يعودا » . هذا بالاضافة إلى ظهور الأوانى المعدنية بكثرة والتى لم يستطع الخزف ذو البريق المعدنى منافستها .

بينما نجد أن الخزف ذا البريق المعدنى ، قد استمر فى إيران فى العصر السلجوقى والمغولى والتمورى والصفوى فى سلسلة غير منقطعة ، كما استمر فى بلاد المغرب والاندلس حتى بعد زوال الدولة الإسلامية فى غرناطة سنة ٨٩٧ هـ - ١٤٩٢ م فقد ظل يصنع على يد المدجنين (المدجن المسلم الذى دخل فى خدمة المسيحية) (Mudijar) .

أما عن نشأة الخزف ذى البريق المعدنى ، فقد اختلف فيه علماء الآثار وانقسموا فى ذلك إلى ثلاث شعب ، فقد قال فريق منهم بأنه نشأ فى إيران وذلك اعتمادا على شهرة إيران فى صناعة الخزف قبل الإسلام ، وفى أوائل العصر الإسلامى . هذا بالاضافة إلى العثور على افران التخزيف فى مدينة سوس وسواة بجانبها حوامل للأوانى الخزفية وعليها مادة البريق المعدنى مما يؤكد صناعة البريق المعدنى فى إيران .

وقد أدلى بهذا الرأي العلماء الفرنسيون وعلى رأسهم koechtin .

أما علماء الآثار الألمان وعلى رأسهم Sarre, Hertzfeld فيقولون بنسبته للعراق ، وخاصة في مدينة سامراء ، وهي المدينة التي نشأت واختفت في القرن الثالث للهجرة ، وعثر في أنقاضها على أنواع متعددة منه، بل وأختصت باللوان خاصة لم نجدها في غيرها من مدن العالم الإسلامي وهو اللون الأرجواني .

أما بتلر (Butler) فيؤكد نسبته إلى مصر بل ويرجعه إلى العصر القبطي، وذلك اعتمادا على وجود رسوم ذات شارات مسيحية مثل رسوم السمك والعنب والطاووس ، التي تمثل مقاطع من اسم السيد المسيح باللغة القبطية .

ولعل الكأس الزجاجي المرسوم بالبريق المعدني والمؤرخ سنة ١٥٥ هـ ، الذي عثرت عليه البعثة الأمريكية سنة ١٩٦٥ ، في حفائر الفسطاط ، مما يؤيد رأى بتلر وإن كان لا يصل إلى حد التأكيد .

٣- الخزف الجبرى : Champlevé - wares

وهو خزف شعبي وجد في منطقة كردستان وقد نسب هذا النوع من الخزف إلى طائفة الجبرية وهي قبائل تسكن شمال شرق إيران من عبدة النار، عرفوا بالجبرية وقد اشتهروا بصناعة التخزيف واختصوا بأنواع امتازت بأساليب صناعية وفنية معينة .

ويرجع هذا النوع من الخزف إلى أوائل العصر الإسلامي واستمر حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، إلا أن ما عثر عليه حتى الآن ، يرجع إلى نهاية القرن الثالث والرابع والخامس للهجرة .

أما عن الأسلوب الصناعى لهذا النوع من الخزف ، فيمتاز بتشكيل
الآنية ثم طلاؤها بطبقة البطانة ، ثم ترسم الزخارف المطلوبة على البطانة ثم
تكشط champlevé المساحات الخالية من الزخارف حتى نصل إلى
عجينة الإناء ذات اللون الوردى.

وعلى ذلك تبدو للعين غير الفاحصة أو المتخصصة ، أن الإناء يحتوى
على لونين من الزخارف ، لون البطانة وهو عادة لون فاتح ثم لون العجينة
وهو لون أحمر أو وردى . ثم تطلّى الآنية بعد ذلك بطبقة البريق الشفاف مما
يكسب الآنية لمعانا وبريقا . كما يحافظ على طلاء البطانة .

وهناك أسلوب آخر وهو بدلا من أن تكشط الأرضية فإنها تملأ بحزوز
متداخلة أشبه بـ (scrolls) تصل إلى عجينة الإناء ، وبذلك تبدو
الزخارف بلون البطانة .

أما الفراغات المحزوزة فتظهر فيها لون عجينة الإناء الحمراء وهذا
الأسلوب الأخير أكثر تطورا من الأسلوب السابق ولذلك فهو ينسب إلى
القرن الخامس الهجرى .

الخزف الإيراني في العصر السلجوقي والمغولي

امتاز العصر السلجوقي بنهضة فنية كبيرة ، ذلك انه أمكن توحيد معظم أجزاء الدولة العباسية التي كانت الدويلات المستقلة قد قطعت أوصالها ، كما أن المذاهب الشيعية وفرقها قد باعدت بينها . فلما جاء السلاجقة عملوا على نشر المذهب السني وخاصة الشافعي ، مما كان له أكبر الأثر في توحيد الفن عامة . أما بالنسبة للخزف في هذا العصر فقد انتشرت أنواع متعددة ، فيما يلي بيانها :

١ - الخزف المينائي :

يمتاز الخزف المينائي من الناحية الصناعية باحتواء طبقة البطانة على مادة قصديرية تجعل اللون معتما بعض الشيء ، مما يساعد على اظهار الزخارف المتعددة الألوان .

ويطلق على هذا النوع من الخزف احيانا اسم المرسوم فوق الطلاء ، ولكن هذا غير صحيح لان هذا النوع من الخزف لا يطل عادة بمادة الطلاء الزجاجية على البطانة التي تحتوى على مادة قصديرية .

وكلمة مينائي كلمة فارسية معناها تعدد الألوان . أما من ناحية

الزخارف فيمتاز الخزف المينائي باحتوائه على رسوم آدمية وحيوانية ، في موضوعات تصويرية تشبه مدرسة التصوير السلجوقية المعاصرة .

ولا يوجد هذا الخزف في غير إيران في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

٢ - الخزف اللقبى :

هو من أنواع الخزف التي انتشرت في إيران في العصر السلجوقي أى في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، ويمتاز من الناحية الصناعية بأنه خزف محزوز تحت الدهان ومتعدد الألوان . أما من الناحية الزخرفية فيمتاز برسومه التي تشبه مدرسة التصوير المعاصرة . وقد عرف الخزف باسم لقبى نسبة إلى أن القبائل البدوية التي كانت تصنعه وهي تسكن في شرق إيران كانت تحرص على كتابة لقبها على ظهر القطع الخزفية.

٣ - الخزف التركوازي :

يمتاز العصر السلجوقي أيضا بنوع من الخزف اقتصر لونه على الطلاء التركوازي أما زخارفه فكانت إما محزوزة تحت الدهان أو محفورة حفرا بارزا مجسما (high - relief) أو محفورة حفرا غائرا (low - relie) أو صنعت منه تماثيل قلبية مصبوبة على شكل حيوانات أو تماثيل آدمية .

على أن هذه التماثيل كانت تؤدي وظيفة وليست للزينة فحسب فقد تكون آنية للزهور أو تستعمل كشاعد أو أباريق أو كؤوس للشراب ، وصناعة التماثيل الخزفية المصبوبة يكاد يكون قاصرا على إيران في القرن السابع الهجري ، وهي عادة مطلية بالطلاء التركوازي أو الكحلي الداكن .

٤ - الخزف المحزوز :

لقد انتشر الخزف المحزوز تحت الدهان في مصر في آخر العصر الفاطمي في القرن السادس الهجري بعد أن ضعفت موارد الدولة الاقتصادية .

ويمتاز هذا النوع من الخزف من الناحية الصناعية بأن رسومه تحز في عجينة الاناء قبل طلائه بطبقة البطانة ومن ثم فقد عرف بالخزف المحزوز تحت الطلاء .

أما عن الزخارف فتكاد تكون قاصرة على الرسوم النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد ما . أما الرسوم الأدمية والحيوانية التي وجدناها على البريق المعدني الفاطمي لم تظهر في هذا النوع في العصر الفاطمي ، وإن وجدت فيما بعد في العصر المملوكي .

ويمتاز هذا الخزف بألوانه الفاتحة اللون الزبدى أو اللون الأزرق الباهت أو الأخضر النافض .

٥ - الخزف الأزرق ذو الرسوم الذهبية المرسومة فوق الطلاء :

(Cobalt - ware with gilded overglazed painting)

ويمتاز هذه المجموعة من الخزف أنها ذات لون واحد وأن رسومها عادة عبارة عن فروع نباتية متداخلة (scrolls) ،نقط تملأ الأرضية كلها ، طليت باللون الذهبي فوق الطلاء الزجاجي ، ومن ثم فقد اطلق عليها المرسومة بالذهب فوق الطلاء .

٦ - خزف ذو رسوم آدمية سوداء: (Black Silhouette figural

ware

أنتجت منطقة قاشان والرى ونيسابور في القرنين الثاني عشر والثالث

عشر مجموعة من الخزف ذي اللون الأزرق المرسوم تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، بلون أسود فقط ومن ثم فقد أطلق عليه اسم silhouette خاصة وأن معظم رسومه عبارة عن آدميين وحيوانات .

أما الأسلوب الفني الذي رسمت به الزخارف فيشبه رسوم السلجوقية المعاصرة ، وفي كثير من الأحيان تقتصر الزخارف على الكتابات الكوفية المزهرة ، أو النسخية المورقة وهي أيضا باللون الأسود على أرضية زرقاء .

٧ - خزف ذو زخارف بارزة ومتعدد الألوان المعروف باسم سلطانباد

(Sultanabad wares)

اشتهرت منطقة سلطانباد منذ نهاية القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر والخامس عشر ، بانتاج نوع من الخزف الجيد العجينية والطلاء مما أتاح للخزاف فرصة حفر الزخارف حفرا قليل البروز ، ثم طلاءه بطلاءات متعددة الألوان على أرضية البطانة الناصعة البيضاء أو قد تكون ملونة بألوان أخرى فاتحة .

وفي بعض الأحيان تطلّى الزخارف بالذهب . وفي هذه الحالة تكون البطانة في معظم الأحيان ملونة بلون نافض .

٨ - خزف مخرم وذو لون واحد :

يعتبر هذا النوع من الخزف أجود الخزف الإسلامي على الإطلاق وذلك من حيث المادة الخام فهو يأتي بعد الصيني مباشرة ، اذ يبلغ سمك الأنية ثلاثة أو أربعة مليمترات .

وقد زخرف هذا النوع من الخزف بزخارف محزوزة تحت طبقة البطانة ، وفتحت في هذه الزخارف المحزوزة ثقوب ثم طلى الاناء كله بهادة البريق

الشفاف ، فامتلات الثقوب بهادة الطلاء الزجاجي الشفاف فبدت وكأنها نوافذ زجاجية .

ونلاحظ أن معظم زخارف هذا الخزف نباتية ويندر أن يكون بينها حيوانات أما الرسوم الآدمية فلا وجود لها .

٩ - البريق المعدني المتعدد الألوان :

ظهر في إيران في العصر السلجوقي خزف ذو بريق معدني وبجانبه زخارف أخرى متعددة الألوان . وكانت زخارف هذا الخزف تشبه إلى حد كبير من حيث الموضوع والأسلوب الزخرفي مدارس التصوير المعاصرة السلجوقية والمغولية .

كما امتاز اقليم قاشان بانتاج بلاطات قاشاني نجمية الشكل في معظم الأحيان ومرسومة بالبريق المعدني .

وفي الفترة الثانية أي في العصرين السلجوقي والمغولي في إيران ظهرت أسماء تجار لبعض مراكز صناعة الخزف ، وذلك لشهرتها الصناعية ، ولذلك فقد رأيت أنه من المفيد أن نذكر شيئاً عن أهم هذه المراكز بالنسبة لصناعة الخزف .

الري : Rayy

لقد وصلت إيران ذروة المجد من الناحية الفنية والسياسية في العصر الإسلامي في القرن الحادي عشر في حكم (ملك شاه) ، فقد امتد سلطانه من سمرقند حتى انطاكية .

على أن مدينة الري كانت منذ القرن التاسع الميلادي ، من أهم المراكز في العالم من الناحية الفنية ، فقد كانت لفترة مقر إقامة الخليفة المهدي حيث

ولد هارون الرشيد فهي أزهى مدن الشرق بعد بغداد ، كما يقول ابن حوقل ويقول المقدسى ، أن عروستى الدنيا هما دمشق والرى .

ويصفها ياقوت فيقول : لقد رأيت مدينة الرى الشهيرة ، ذات الجمال الباهر المبنية من الآجر المتعدد الألوان والكتابات . ويذكر المستوفى فى كتابه نزهة القلوب « أن الرى كانت فى عصر الخليفة المهدي سنة ١٦٥ هـ / سنة ٧٨٥ م » تحتوى على (٣٠) ألف مسجد و (٢٧٥٠) مئذنة وأن خراجها بلغ سبعة ملايين ديناراً .

كما كان يتبعها (٣٠٠) قرية تنتشر بين شيمران Shim- و فرمين Varamin ومهما يكن من مبالغة فى هذه الروايات والأعداد ، فيما لا شك فيه أن مدينة الرى كانت مدينة عظيمة من الناحية الفنية ، منذ أوائل العصر الإسلامى ، كما أكدت ذلك الحفائر التى أجريت بها سنة ١٩٣٠ م .

فقد كانت الرى فى عصر طغرل الثانى آخر سلاطين السلاجقة فى إيران سنة ٥٩٢ هـ (١١٩٤ م) أعظم المدن حضارة وثراء وفناً ، وبصفة خاصة فى صناعة الخزف وغيرها من الفنون التشكيلية ، التى حرص الفنانون على أن يرسموا عليها قصص الشاهنامة ، مثل قصة بهرام جور وازدة (Azada) ، وقصة خسرو وشيرين من قصص النظامى .

وقد اعترى مدينة الرى بعض الخمود فى عصر خوارزمشاه ، الذى قتل طغرل الثانى بعد أن انتصر عليه ، إلا أن الضربة القاضية جاءت مع الغزو المغولى .

إلا أن مدينة الرى استعادت بعض مكانتها السابقة فى عهد (غزان خان) سنة ٧٠٤ هـ (١٣٠٤ م) ، فقد كان أبو سعيد شغوفاً بإحيائها

وإعادتها إلى سابق عهدها ، وقد تم له ذلك بفضل تعضيد العمال الذين وفدوا عليها من سافا وقاشان .

قاشان :

وتعتبر مدينة قاشان التي انشأتها الملكة زبيدة زوجة هارون الرشيد ، كما قال المستوفى في « نزهة القلوب » من أهم مراكز صناعة الخزف في إيران في العصور الوسطى .

وليس أدل على ذلك من أنها اسمها أصبح يعنى كلمة خزف ، وفي ذلك يقول ياقوت « قاشان مدينة الجبل وفيها يصنع أجمل أنواع الخزف الذي يعرف بالقاشاني » .

كما أنها كانت تصدر الخزف (القاشي) بكميات هائلة إلى كل منطقة الشرق الأوسط فقد ذكر المقدسي أن أهلها برعوا في صناعة الأواني الفخارية . ويقول ياقوت ان سلاطين قاشان أى الأواني كانت لها شهرة كبيرة وأنها كانت تصدر خارج فارس .

وعندما استولى المغول على بغداد (سنة ٦٥٦ هـ / سنة ١٢٥٨ م) ، كان خزف قاشان من أهم الغنائم التي استولوا عليها من قصور الخلفاء والأمراء . كما أن كتب الرحالة والجغرافيين والمؤرخين مثل ياقوت و ابو الفداء وابن بطوطة أنها تزخر بذكر الأماكن والمباني والعمائر المزدانة ببلاطات القاشاني التي تكسوها من الداخل والخارج .

ولعل أهم ما تفخر به مدينة قاشان وتكاد تنفرد به ، هو بلاطات القاشاني ذات البريق المعدني ، والتي تشبه إلى حد كبير موضوعات مدرسة التصوير السلجوقية ومدرسة التصوير المغولية .

نيسابور:

تعتبر هذه المدينة من أهم مراكز الخزيف في إيران ، وخاصة في الفترة الأولى ، وان كانت البعثة الأمريكية التابعة لمتحف المتروبوليتان ، قد عثرت كذلك على قطع من الخزف ، اثبتت أن نيسابور استمرت في انتاج الخزف حتى القرن الرابع عشر . وانها لم تفقد قيمتها الفنية في صناعة الخزيف ذات المستوى العالي .

ساوه : Sava

تعتبر ثالث مركز لصناعة الخزيف في إيران بعد قاشان ونيسابور . وهي تتوسط المنطقة المحصورة بين الري وقاشان وهمدان ، على طريق القوافل من الشرق إلى الغرب .

وهي وان كانت أقل ثراء من قاشان ، ولكنها لم تكن أقل شهرة في العصور الوسطى ، فقد ذكرها المقدسى ووصف مسجد الجمعة بها والتي ماتزال مئذنته باقية حتى الآن . فقد كان المسجد يحتوى على مكتبة عظيمة يوجد بها مجموعة كبيرة من آلات الفلكية ، كالكرة الفلكية والاسطرلاب ، والأرباع المقنطرة وغيرها من آلات رصد النجوم ودراستها .

كما كان بها المدارس والبيمارستانات والحمامات وطرق القوافل العديدة . وكانت بطبيعة الحال من ضمن المدن التي خربها الغزو (سنة ٦٢١هـ / سنة ١٢٢٠م) وقد أعجب بها رحالة العصور الوسطى ومن بينهم ماركوبولو .

وبرغم شهرتها في صناعة الخزيف منذ أوائل العصر الإسلامى ، إلا أن المؤرخين حتى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) لم يذكروا شيئاً

عنها، بينما نجد ابن حوقل يمتدح جمالها وصور راكبي الجمال . ولعل السبب في ذلك أن كمية الخزف التي كانت تنتجها كانت تستهلك في السوق المحلية ولا تصدر للخارج فلم يسمع بها أحد .

ومهما يكن الأمر ، فإن ساوه قد أنتجت أجود أنواع الخزف الإيراني على أقل تقدير في القرن الرابع الهجري ، فقد عثر فيها على مجموعة كبيرة من الخزف ذي البريق المعدني ، لم يفقها من حيث الكثرة إلا مدينة الري ، ومن المؤكد صناعتها محليا لوجود الأفران ومادة البريق عليها .

كما وجد بها خزف سلجوقي ذو زخارف بارزة ومذهبة ، وبعضه بارز ومتعدد الألوان بالأسلوب المعروف باسم سلطانباد . ويلاحظ أن الأسلوب الزخرفي لخزف ساوه متأثر إلى حد كبير بأسلوب الري وقاشان ، وإن كان أسلوب الري كان أكثر وضوحا خاصة بعد الغزو المغولي ، ولعل السبب في ذلك هو هجرة كثير من عمال الخزف من الري إليها بعد أن خرب أفرانهم المغول .

سلطانباد :

تعتبر خامس مركز لصناعة الخزيف في إيران في العصر السلجوقي والمغولي، فقد انتشرت القرى المنتجة للخزف في منطقة سلطانباد على نطاق واسع بعضها يبعد عنها بمقدار ثلاثين إلى أربعين كيلو متر ، مثل أسدانا (Asadana) وسيسوك (Sesuk) وشاهباد (Shahabad) وبوزاباد (Buzzabad) وزلفاباد (Zulfabad) ومجاباد (Majda-bad) والفيوم (Fayyum)

وهذه المدن كانت تحتوى على أجود المواد لصناعة الخزيف . وإذا كانت مدينة (ساوه) وريثة مدينة الري بعد أن خرب مصانعها المغول ، فإن سلطانباد تعتبر وريثة قاشان فى تطوير أسلوبها الفنى والصناعى . فقد عثر على كميات كبيرة من خزف منطقة سلطانباد متأثرة إلى درجة كبيرة بأسلوب قاشان . وان كانت سلطانباد تمتاز بصناعة بياض خزفها ، وشدة بريقه الذى يميل إلى بريق الكمخ .

سلطانية :

اشتهرت سلطانية كذلك بوجود مصانع للخزف بها ، ولكن انتاجها كان أقل جودة من إنتاج سلطانباد ، سواء من حيث المادة الخام أو الأسلوب الصناعى وأن كانت تشبهها من حيث الأسلوب الزخرفى ، إلا أنها ذات مسحة ريفية .

ويمتاز خزف سلطانية باحتوائه على طبقة سميكة من الطلاء الزجاجى الشفاف ، حتى ان القطع الخزفية تبدو وكأنها زجاج ، كما أن معظم زخارفها هندسية متشابكة مرسومة بلون داكن على أرضية خضراء . ويرجع معظم إنتاج سلطانية إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر .

تبريز : (Tabriz)

بعد أن انتهى هولاكو من فتح العراق ، رجع إلى أذربيجان واتخذ مراغة عاصمة له ، وهكذا أصبحت منطقة أذربيجان قاعدة الحكم ومركز الحضارة والعمران .

وليس من شك فى أن تبريز عاصمة المنطقة كانت بها افران لصناعة أنواع من الخزف حتى نهاية القرن الثالث عشر تقف على قدم المساواة مع خزف قاشان وبغداد .

ومن الثابت أن تبريز أنتجت الخزف المعروف باسم مينائي يشبه ذلك الذي أنتجته قاشان ، إلا أن عجيبته ليست رقيقة ولا متقنة مثل الذي أنتجته قاشان .

كما أن رسوم خزف تبريز الآدمية أكبر حجما من رسوم مينائي وأكثر إتقاناً ووضوحاً في تفاصيل رسم الوجه والأيدى . كما نلاحظ أن الكتابة التي تحيط بحافة الأواني ، مكتوبة بالخط الكوفي ، بلون أزرق باهت ، ويحيط الحروف خط أحمر رفيع . كما تمتاز قطع تبريز الخزفية المصنوعة بطريقة المينائي بأنها صغيرة الحجم .

وقد أكد صناعة تبريز للخزف المينائي ، ما ذكره أحد أئمة صناعة الخزف في القرن الثالث عشر (على أبو القاسم عبد الله بن محمد بن طاهر) سليل عائلة اشتهرت بصناعة الخزف الممتاز ، الموجود بكل مشاهد الأئمة في مشهد وقم وامام زادة بفرمين كما هو ثابت من امضاءاتهم ، فقد ذكر في مخطوطته ، أن كبار الخزافين هاجروا من قاشان إلى شمال غرب إيران ، حيث توجد العاصمة وقصر السلطان في تبريز .

ومن هؤلاء الخزافين أبو القاسم نفسه ، هذا بالإضافة إلى أن قاشان لم تصنع خزف مينائي بعد (سنة ٦٦٠هـ / سنة ١٢٦٠م) .

الخزف الإيرانى فى العصر الصفوى

شهد العصر الصفوى نهضة عظيمة فى صناعة الخزف ، من جميع النواحي الفنية والصناعية ، فقد أحيا الخزافون الطرق والأساليب القديمة المتوارثة فى إيران ولكنهم لم ينقلوها ، كما هى بل اتخذوها أساسا ، وأضافوا عليها من عندهم أسلوب العصر ، وذلك من حيث المادة الخام وطريقة الصناعة وكذا الأسلوب الزخرفى والفنى ، بحيث أصبح للعصر الصفوى شخصيته وذاتيته المتميزة فى الفنون عامة والخزف بصفة خاصة .

على أن خزف العصر الصفوى لا يستطيع أن يقف أمام خزف إيران فى الفترتين السابقتين ، وذلك نتيجة لطبيعة العصر الذى تطلب سرعة الإنتاج وكثرته مما ترتب عليه قلة الإتقان وعدم الحرص على التفوق .

ولكن يجب ان لا ننكر هنا أن خزف العصر الصفوى امتاز برقة فى الذوق وعناية شديدة باللمسات الأخيرة ، وهى أشياء لم يكن يعنى بها خزافو العصور السابقة ، اذ أنهم كانوا يهتمون بالجواهر لا المظهر .

(١) سعيد الصدر : الخزف ص ١٢٦

ولعل من أهم مظاهر النهضة الخزفية في العصر الصفوي ، تعدد الألوان بدرجاتها مما نجده في النسيج المعاصر ، مثل الأخضر بدرجاته والأصفر بدرجاته والأزرق بدرجاته . وقد كان اللون الأصفر أظهر مميزات الخزف الصفوي ، اذ لم يكن يستعمل من قبل الا نادرا وخاصة في مصانع أصفهان ، وكذا اللون البنفسجي بدرجاته وخاصة الداكن منه .

ومن المعروف أنه في عصر الشاه عباس ، كان هناك اشراف تام على صناع ومزخرفي المنسوجات والسجاد ، لذلك فانه ليس من المستبعد أن يكون رسامو الخزف كانوا ، يخضعون لمثل هذه الرقابة والعناية ، وذلك لجمال ودقة الرسوم التي تزخرف الخزف الصفوي ، والذي كان متأثرا إلى حد ما ، بزخارف وخاصة في الملابس بأسلوب عصر النهضة في أوروبا ، وهي التأثيرات التي طغت على مدارس التصوير الصفوية .

ونلاحظ ذلك واضحا في إنتاج الخزاف المشهور ، المعلم محمود ، ومدرسته وخاصة في إنتاج مدينة ساوه وكوباتجي (Kubachi) وقماش (Qumisha) التي تشبه إلى حد كبير تصاوير رضا عباسي .

هذا ولا ننسى ان نذكر تأثير الخزف الصفوي بالخزف الصيني المعاصر ، وخاصة في إنتاج مدينة كوباتجي . اما عن مراكز الخزف في العصر الصفوي ، فهي أصفهان وقاشان ويزد وزراند (Zarand) وكرمان ومشهد وشيراز . كما وجدت أنواع شعبية في أردبيل (Ardabil) . ومن أهم أنواع الخزف الصفوي الأنواع الآتية:

١ - الخزف الأزرق المرسوم تحت الطلاء :

وهو من أجود أنواع الخزف من حيث المادة الخام وتحتوي على رسوم

زرقاء مرسومة على أرضية بيضاء تحت الطلاء الزجاجي الشفاف وهذه الرسوم متأثرة إلى حد كبير بالأسلوب الزخرفي الصيني في عصر أسرة منج (Ming)

اذ أن التأثير الصيني بدأ يظهر واضحا في كل الإنتاج الفني في إيران ، منذ القرن السادس عشر ، وكان الخزف أكثر الفنون تأثرا بهذه الموجة الفنية.

٢ - الخزف المرسوم تحت الطلاء ذي اللون الأخضر والمتعدد الألوان المعروف بكوباتجي :

يعتبر خزف كوباتجي أجود أنواع الخزف في القرنين السادس والسابع عشر . وكوباتجي هذه مدينة جبلية في منطقة داغستان ، كانت تشتهر بصنع السلاح والأواني المعدنية ، ولم يكن يعرف عنها أنها تصنع الخزف على الإطلاق .

ولعل التعليل القريب إلى المنطق والصواب لتفسير وجود كميات كبيرة جدا ومتنوعة للخزف في كوباتجي ، هو أنها كانت تتبادل تجاريا هذه الأنواع الممتازة من الخزف بالأسلحة التي كانت الدولة الصفوية في حاجة ماسة إليها في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، لكثرة حروبها واتساع ملكها ، خاصة أن شهرة خناجر وسكاكين صناعة كوباتجي كانت وما تزال ذات شهرة عالمية .

ولعل من أهم أنواع الخزف التي أقبل عليها أهل كوباتجي ، لكي يعلقوها في دورهم ومنازلهم كقطع من الأثاث القيم ، النوع المرسوم باللون الأسود تحت الطلاء ذي البريق الترجوازي .

ونوع آخر يشبه النوع السابق إلا أن زخارفة ذات لون أسود ، والطلاء الشفاف ذو بريق أخضر وسميك وكثيرا ما نجده يتجمع في نقط كبيرة حول قاعدة الإناء . ويمتاز هذا النوع بأن الزخارف السوداء يحيط بها خط رفيع يحددها ويوضحها ، وهو بذلك يشبه الطريقة التي تستعملها قاشان في الخزف ذي البريق المعدني ، كما كان معروفا في القرن الخامس عشر قبل مجيء الصفويين .

والحقيقة أنه لم يعثر على خزف مماثل لخزف كوباتجي من صناعة وسط آسيا في ذلك العصر ، وليس هناك أى دليل مادي أو فني لنسبة هذا الخزف إلى تبريز التي اشتهرت بصناعة الخزف في العصر المغولي ، كما يدعى البعض .

وهناك نوع ثالث ينسب إلى كوباتجي رسومه متعددة الألوان فهي تحتوي على اللون الأحمر والأصفر المائل إلى اللون البنّي (Café au laif) والأزرق والأخضر التي يحيط بها غالبا خط أسود رفيع . كما تمتاز البطانة البيضاء بانها تميل إلى اللون الزبدة ، أما طبقة الطلاء الشفاف فعديمة اللون.

وتمتاز هذه المجموعة ببلاطاتها وأوانيتها التي يظهر فيها اللون الأزرق بكثرة وبوجود اللون الأحمر الطماطمى على شكل نقط يشبه خزف ازنيك المسمى بخزف رودس ، وان كان اللون الطماطمى المعروف باسم (Ar- mian bole) المستعمل في خزف كوباتجي ليس له البريق الموجود في خزف ازنيك ، ولعل طريقة استعماله وحرقه مرتين كانت من الأسرار التي لم يسمح بخروجها خارج ازنيك .

وتمتاز زخارف خزف كوباتجى باحتوائها على مناظر تصوير فى معظم الأحيان وخاصة الاشجار المزهرة والطيور التى تتوسط الموضوع ويندر أن نجد زخارف هندسية أو نباتية محورة بأسلوب الآرايسك . أما الرسوم الأدمية فهى تتبع الأسلوب المستعمل فى قصور الشاه عباس وخاصة بمدرسة رضا عباسى .

٣ - خزف ساوه المتعدد الألوان والرسوم تحت الطلاء (التى يطلق عليها كوباتجى) :

لقد عثر فى مدينة ساوه على مجموعات كبيرة من الخزف ترجع إلى القرن السابع عشر ، منها مجموعة كبيرة من البلاطات المربعة أو المثلثة الشكل . أما الأوانى فمعظمها أطباق شاى أو قهوة (Saucers) وقليل من الزجاجات والبرنيات .

وتمتاز هذه المجموعة بالبطانة الزبدية اللون المرسوم عليها باللون الأزرق والبنفسجى الداكن والأحمر البرتقالى ، والمحاطة بخط رفيع أسود . أما الطلاء الزجاجى الشفاف فمتشقق .

ويمتاز خزف ساوه بأن الرسوم الأدمية عبارة عن رؤوس غالباً تتبع أسلوب رضا عباسى ومرسومة بسرعة وحرية ولكن دقيقة . وهى بذلك تشبه إلى حد كبير الخزف المعروف بكوباتجى ، وإن كانت أقل قيمة من ناحية الصناعة والمواد الخام ، أما الزخارف فتكاد تكون مرسومة بيد واحدة .

ويشبه الخزف المرسوم تحت الطلاء باللون الأزرق من حيث الأسلوب الفنى للصين وإن لم يصل إلى العجينة الممتازة فى الصين ، ولا الطلاء الشفاف الجيد بها .

وقد انتجت أصفهان وقماش وقهرید ، فی القرن السابع عشر ، خزفا يشبه إلى حد ما إنتاج مدينة ساوه من الخزف المتعدد الألوان، والمرسوم تحت الطلاء ، وإن كان يفوقه من الناحية الفنية . كما أنه لم يعثر حتى الآن على قطع تحتوي على رسوم آدمية مماثلة لإنتاج ساوه .

٤ - خزف ذو بريق معدني :

لقد أحيا خزافو إيران طريقة البريق المعدني في زخرفة الخزف ، وذلك في أواخر القرن السادس عشر والسابع عشر ، رغم التيار القوي للتأثير الصيني الذي ساد المنتجات الفنية الصفوية كلها .

وكانت الزخارف بالبريق على أرضية ملونة بالأزرق أو الليموني أو الأخضر . ويندر أن نجد رسوماً آدمية باللون الأبيض على أرضية مدهونة بالبريق ، إذ أن معظم القطع مزخرفة برسوم نباتية مرسومة بأسلوب العصر ، ويمتاز الخزف ذو البريق المعدني بسرائه الذهبی الذي يعكس لونا أحمر أو بنفسجيا .

٥ - السلادون :

اختصت أصفهان بصناعة نوع من الخزف فی القرن السابع عشر قريب الشبه من السلادون الصيني ، يميل لونه إلى الأخضر النافض بدرجاته . ان تقليد السلادون عرفته ایران منذ القرن التاسع الميلادي . لكنه لم يصل إلى درجة فنية كبيرة يمكن معها أن ينافس الخزف الإيراني طوال العصور الوسطى .

أما في العصر الصفوي فيمتاز الخزف تقليد السلادون ، انه على درجة فنية كبيرة .

ويمتاز الخزف تقليد السلادون أن أرضيته في معظم الأحيان تشبه لون السلادون الصيني ولكنه يحتوى على رسوم ذات لون واحد مرسومة تحت الطلاء الشفاف ذي البريق السلادونى (أى بلون السلادون الصينى) . ويندر أن نجد رسوما آدمية أو حيوانية اللهم إلا الطيور في بعض الأحيان.

٦ - خزف ذو لون واحد عليه زخارف محفورة ومخزوزة :

هناك مجموعة كبيرة من الخزف ذي اللون الواحد ، عليها زخارف محفورة ومخزوزة ، وتمتاز الرسوم بأنها تتبع المدارس الفنية المعاصرة .

خزف الرقة :

وخزف الرقة ، ولو أنه اتحد مع باقى الخزف الإسلامى من حيث الأسلوب ، غير أنه قد اختلف عنه في أشياء أخرى جعلت تميزه عن باقى الخزف سهلا ميسورا ، فمعظم هذا الخزف من طينة باتت بعد دخولها النار سهلة الانكسار ، ولونها رمادى مائل إلى البياض ، وأحيانا يضرب لونه إلى البنية ، أما ألوان الطلاء ، فهي أيضا من مميزات هذا الخزف . ومن أهم مميزات هذا الخزف الذوق الفنى ، فقد وصل مدينة الرقة بعد أن فتحها العرب تأثير فنى آخر غير الهلينستى ، وهو الفن الإسلامى ، حقيقة أن الفن الإسلامى قد أخذ صورته الروحية من بلاد العرب ، أما قوامه المادى فقد تم صوغه في أماكن أخرى كانت له فيها قوة وحياة ^(١) ، وبمعنى أدق فن روحه إسلامية ، وقوامه المادى الفن الساسانى والفن الهلينستى .

(١) تراث الإسلام الجزء الثانى تأليف Christie, Arnolq Briggs وترجمة الدكتور زكى محمد حسن . لجنة الترجمة والنشر طبعة ١٩٣٦ .

وأصبحت مدينة الرقة أشبه ببوتقة اشتملت على عدة فنون متباينة متضاربة، صهرتها وأخرجت لنا فنا مميزا بطابعها الخاص .

وما يقال عن مدينة الرقة ، يقال عن غيرها من المدن التي أصبحت جزءا من الامبراطورية الإسلامية ، من حيث الأسلوب والصناعة ، إلا أن الذوق الفنى ما زال يحن لماضيهِ الهلينستى لأنه قد تغلغل فى هذا الإقليم قرابة أحد عشر قرنا .

وقد قامت بعثة الأستاذ زرة (Sarre) بعملية التنقيب عن خزف الرقة فاهتدت فى حفرياتِها إلى أمثلة مميزة قليلة ، أعطت فكرة شاملة عن هذا الخزف ، الأمر الذى لم يحاول من قبل .

وقد أثبت البحث والتنقيب ، أن خزف الرقة أصيل من صنع مدينة الرقة نفسها ، وليس بمستورد من الخارج . يدل على ذلك ما وجد فى المواضع التى كانت مصانع للخزف من قطع تالفة ، كما وجد فى هذه الأماكن أيضا قدور غير مطلية مليئة بأوعية مطلية صغيرة فى حالة جيدة . وسأتناول فيما يلى مختلف الأنواع التى يعرضها خزف الرقة .

١ - خزف غير مطلى :

وجد بالرقة أمثلة من الأوعية غير المطلية ، وهى محفورة فى العادة (وقد ورد فى كتاب الدكتور زره أن مجموعة المستر تشارلس فريزر فى ديترويت بالولايات المتحدة ، تحوى من هذا النوع عددا كبيرا) .

كما كان يصنع فى شمال بلاد العراق قدور ذات رقبة طويلة عليها زخارف رشيقة ، تمثل مناظر حول الرقبة ، ولكن الأشكال الحيوانية

والادمية تجعل الصلة بينها وبين خزف الرقة المصنوع في القرن الثاني عشر
والثالث عشر الميلادي قريبة جدا (١) .

٢ - خزف مطلي بغير رسوم :

وخلافا للخزف الإيراني يبدو في خزف الرقة بعده عن الرسوم التي
تمثل الأشخاص ، وانصرافه إلى الزخرفة ، وهذا التباين يفسره تسامح
إيران الشيعية حيال تحريم الصور (٢) فقد استغنى الخزاف في أنواع متعددة
من الأواني الخزفية كل الاستغناء عن الألوان والرسوم اقتصرت فتنها
الفنية على الشكل فحسب .

وبريق هذا الخزف عديم اللون ، ومع أنه شفاف وواضح إلا أننا نجده
في بعض الأحيان معتما تعلوه سحابة خضراء مائلة إلى الزرقة أو ترجوازية
(٣) ، كما كان لطبيعة أرض الرقة أثر كبير على هذا البريق ، فإن معظم
القطع المدفونة نجدها مغطاة بطبقة ذهبية وفضية تعكس ألوان قوس قزح
(الكمخ) نتيجة تفاعل أكاسيد الطلاء بأملاح تربة مدينة الرقة .

٣ - خزف ذو زخارف محزوزة :

وهذه المجموعة من الخزف ، يحتوي معظمها على قدور كبيرة مرسوم
عليها زخارف نباتية ، وحروف كوفية تمتد من اعلى القدر إلى نهايته مكونة
نقطا كبيرة في نهاية القدر ، ويعلو هذه الزخارف بريق أزرق أو أزرق مائل
للخضرة .

(١) Early Islamic Pottery by Arthur lane p. 38

(٢) Die Kerenic im Euphrate und Tigriedhet p. 82

(٣) المرجع السابق ص ٨٢

كما نجد بلاطات محفورا عليها حروف بارزة قوية يتخللها فروع نباتية وليس فيها ما هو ملون سوى الأرضية . وذلك تحت الطلاء الزجاجي ، وهذه البلاطات جزء من كورنيش يرجع إلى عهد نور الدين وليس بعيد أن تكون لهذا الكورنيش صلة بالجامع الذي كان لهذا السلطان في الرقة .

وطريقة استخدام الطلاء الزجاجي الملون والشفاف معا ، فوق رسم بلون واحد بدلا من التزجيج الذي لا لون له ، قد عرفت طريقة استخدامه في صدر الإسلام ، وكثيرا ما وجدنا خزفا مزخرفا على هذا النحو ومعظمه أوعية متينة الجدر ، يشف طلاؤها الأخضر الأزرق عما تحته من رسوم أوراق وفروع نباتية ، رسمت على عجل ، واستند في رسمها إلى نماذج في شرق آسيا .

وقد وجد كثير من هذا النوع من الخزف في جهات أخرى ، مثل وادي النيل ، وفي خرائب بابل في صدر الإسلام ، ولكن لم يكمل هذا النوع من الزخرفة إلا في مدينة الرقة .

ويرجع تاريخ هذا البريق إلى العصر البارثي على الأقل ، وإن كان من الصعب تأريخ القطع الفردية .

ووجد بمدينة الرقة شكل نادر من الأوعية ، هو قارورة على صورة شخص جالس يحتضن طفلا ، وليس هذا التمثال وأمثاله مما يوحى بأنه صنع للمسيحيين خصيصا ، وبأنه يمثل العذراء ، بل أغلب الظن أن هذه التماثيل تحيي باعنا شرقيا قديما هو الإله أشتار .

وكثيرا ما يصادفنا في الرقة تماثيل أنواع من الحيوان لم تشكل تشكيلا متقنا ، وهي مطلية بطلاء زجاجي أزرق ويغلب على الظن أن هذه التماثيل الخزفية كانت تستخدم في الراجح لعبا للأطفال .

وتوجد أيضا بلاطات مسدسة الاركان من القاشانى المطلق باللون الأخضر فحسب ، وكذلك قطع مربعة الجوانب على شكل نجوم طلي جانبها الامامى البارز بطلاء أزرق ، بينما تحت الجسم على شكل الأسفنى . ولا يعرف كيف كان استخدام هذه البلاطات فى الحيطان، أكانت مع بلاطات أخرى، أم كانت بمثابة حلية لزخارف جصية. ولعل فى هذا ما يذكرنا بأشياء شرقية قديمة كالقاشانى الذى كان يزخرف الحيطان فى آشور حيث كان أحد الأمثلة يحتوى على قبائع بارزة .

ويوجد بمدينة الرقة خزف ذو زخارف محزوزة حزا عميقا ، ومفرغة ، وقد استعمل هذا النوع من الزخرفة فى الكراسى الصغيرة، التى كثيرا ما شوهدت بالرقعة والمسارح وفيما يشبه المنضدة القريبة من الأرض ، حيث يوضع عليها أوانى الشراب وكل هذه يعلوها بريق أزرق .
٤ - خزف ذو نقوش سوداء :

هذا النوع من الخزف يعتبر أحسن أنواع خزف الرقة ، بل ومن روائع الخزف الإسلامى^(١) ، وكثيرا ما نجده فى الأسواق ، وهو يشبه إلى حد ما الخزف الإيرانى ذا الزخارف السوداء والزرقاء ، والتى كثيرا ما يتعذر تمييز أحدهما عن الآخر ، وإن كان هناك فرق واضح من حيث عجينة كل منهما ، فخزف الرقة هش ولونه أصفر، أما الإيرانى فصلب ولونه أبيض يميل إلى الرمادى^(٢))

وخزف الرقة الذى من هذا النوع تشتمل زخارفه عادة على أوراق

(١) Early Islamic Pottery by Arthur Lane p. 39

(٢) Die Keramik im Euphrate und Tigrideth

وفروع نباتية وأنصاف مراوح نخيلية ، ويملاً الفراغ بينها نقط .
وشاولات ، وفروع دقيقة ملتوية وهذه تعتبر من مميزات خزف الرقة .
وهناك قطعة مهمة زخارفها مرسومة باللون الأزرق المائل إلى الخضرة
على أرضية سوداء والزخرفة مكونة من حيوانين خرافيين Dragons لها
جسم ثعبانين متقاطعين بشكل هندسى جميل تحيط بهما مراوح نخيلية
وفروع ملتوية، ولقد لعبت فكرة الثعابين المتقاطعة دوراً هاماً في شمال
سوريا ، وشمال العراق في العهد السلجوقي .

فالثعابين المصفرة يظهر أنها رمز للأرواح الشريرة ، وكما قال فان برشم
أنها أصبحت شارة ملوك الاراتقة Artukids القرن الثالث عشر
الميلادى .

كذلك نجد على بعض القطع النسر ذا الرأسين وهو رنك سلاجقة
الروم الذى اقتبسته فيما بعد دولة النمسا .

٥ - خزف ذو نقوش متعددة الألوان :

وقد عثر في مدينة الرقة على خزف عجيبته صفراء ، رسمت عليه
نقوش وزخارف متعددة الألوان ومعظم رسومها أشكال خرافية
وحيوانات مثل الحصان والجمال . وأشكال زخرفية مأخوذة من الأزهار
وأوراق نباتية مرسوم عليها شكل حيوان خرافى ، رأسه على شكل أبى
الهول تحيط به فروع نباتية مرسومة باللون الأزرق ، والأسود يعلوها بريق
شفاف مائل إلى الصفرة تعكس ألوان قوس قزح وإلى هذه الألوان يضاف
عادة اللون الأخضر .

٦ - خزف ذو بريق معدنى :

أما خزف الرقة ذو البريق المعدنى فهو على نقيض خزف سمارا، فبينما نجد مدينة سمارا قد عرفت ظلالا مختلفة من البريق المعدنى، نجد الرقة لا تعرف سوى بريق واحد هو البريق البنى الداكن .

وزخارف البريق المعدنى فى الرقة مرسومة على بريق شفاف . لونه أخضر مائل إلى البياض وهو يشبه خزف مدينة الرى إلى حد ما، من حيث كثرة استعمال اللون الأزرق وعليه الرسم بالبريق المعدنى .

ومن الزخارف التقليدية الزخارف الخطية والأشكال الحيوانية ، أما رسوم الأشخاص والحيوانات فهى غير عادية وتشبه إلى حد كبير رسوم الخزف الفاطمى من حيث كبر حجمها .

ومن أهم مميزات هذا النوع من الخزف . تلك القدور أو الأباريق الكبيرة البيضية الشكل . ذات الرقبة القصيرة والزخارف العميقة الحفر وزخارفها عبارة عن فروع نباتية مرسومة بحرية العصر السلجوقى . وعليها كتابات حروفها مستديرة . كما وجد بالرقة بلاطات ذات بريق معدنى وهى نادرة جدا ويملك المتحف البريطانى بلاطتين مربعتين تحويان صورتى أسد وطاووس يعتقد أنهما من صناعة الرقة ، وقريب منهما بلاطة قائمة الزاوية عليها رسم سمكة .

وجميع هذه البلاطات السابقة الذكر ، وكذلك بلاطات سامراء المصنوعة لجامع سيدى عقى بالقيروان ، مربعة الشكل على نقيض البلاطات الإيرانية ذات الشكل المتقاطع والنجمى .

وقد أدهشنى أن معظم المراجع تنفى وجود خزف لمدينة الرقة قبل

القرن الثاني عشر الميلادي ، أو على الأكثر القرن الحادي عشر الميلادي ،
وهناك ما جاء في تلك المراجع :

جاء في كتاب « فنون الإسلام » للدكتور زكي محمد حسن : كان الاتجاه
في أول الأمر إلى أن الخزف الذي وجد في مدينة الرقة يرجع إلى عصره
(عصر الرشيد) أي إلى نهاية القرن الثاني وبداية الثالث بعد الهجرة
(٩٠٨ م) ، ولكن الحق أن زخارف هذا الخزف وأساليبه ، تشهد بأنه يرجع
إلى ما بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (١١ - ١٣ م) .

وقال Arthur Lane في كتابه Early Islamic Pottery ص ٣٨ : « لقد
عثر في خرائب مدينة الرقة على مجموعات من الخزف تثبت أنها صناعة
محلية ، ولا يوجد أي سبب لتاريخ هذه القطع إلى ما قبل سنة ١١٧١ م ،
أي بعد زوال الدولة الفاطمية ، كما أنه لا يمكن أن يزيد على سنة ١٢٥٩ م ،
حيث خربت المدينة على يد المغول » .

وقال Dimand في كتابه A hand book of Muhammeden Art ص
١٨٩ « وقد ينسب خزف الرقة خطأ إلى عصر هارون الرشيد ٧٨٦ -
٨٠٩ م الذي قام هناك بعض الوقت لأن الزخارف وأسلوب رسم
الأشخاص وكذلك الموضوع يشير إلى أنه من عهد متأخر ، ومع أن القليل
من خزف الرقة يرجع إلى القرن الحادي عشر ، فإن معظمه يرجع إلى القرن
الثاني والثالث عشر » .

وقال Hobson في كتابه Guide to Islamic Pottery of the Near
East ص ١٩ : « وقد أصبح من الواضح أن هذا النوع من الخزف من
إنتاج الرقة ، وإن كنا لا نعرف متى بدأ عمله ، كما لا يمكننا تخمين هذا من

أسلوب قطع كتيزة والتي لا يمكن ارجاعها إلى ما قبل القرن الحادى عشر
والثانى عشر» .

وقال Sarre فى كتابه Die Keramik im Euphrate und tigris Ge-
biet « ولم يلتفت المنقبون فيما اكشف من الخزف إلا إلى ما ينقصهم فى
تجارتهم وهو النوع الأحداث عهدا ويرجع إلى ما بين القرنين الثانى عشر
والرابع عشر بعد الميلاد . أما ما كان من خزف الرقة قبل ذلك فبدائى
ويرجع عهده إلى ما بين القرن التاسع ، والقرن الحادى عشر بعد الميلاد » .
وقال Warren & E. Cox فى كتاب The book of pottery & por-
celain ص ٢٩٧ : « وقد كانت مدينة الرقة مقرا لهارون الرشيد من سنة
٧٨١م إلى سنة ٨٠٩م . وجاشيته ، ولكن معظم الخزف من القرن الثانى
عشر الميلادى » .

من هذا السرد لأراء بعض علماء الآثار الذين تصدوا للكتابة عن خزف
الرقة نلاحظ ، أنهم قد انقسموا بصدده شيئا وأحزابا ، فبعضهم ينكر
وجود خزف للرقة قبل القرن الثانى عشر بعد الميلاد .

والبعض الآخر يتنازل فيجعله القرن الحادى عشر ، والفريق الثالث
وهو أقلهم تعصبا يقول بوجود خزف لمدينة الرقة يرجع تاريخه إلى القرن
التاسع والعاشر ، ولكنه لا يرسل هذا القول مطلقا بل يقيده بتحفظ وهو
أن خزف هذا العهد بدائى .

ولعل ذلك يرجع كما يبدو إلى أن هؤلاء العلماء لم يهتموا بدراسة مدينة
الرقة من ناحية تاريخها السياسى ، وبما أن السياسة صنو الحضارة إذ هما
فرعان من أصل واحد وهو علم التاريخ ، لهذا رجعت إلى بعض كتب
التاريخ السياسى وهاكم بعض متقطعات منها :

قال القدسي :

« وفي سنة ٣٦هـ « ٦٥٦م » وقعت بالقرب منها (أى الرقة) معركة صفين والتي وقف فيها على بن أبى طالب بالرقة وأقام كوبرى من المراكب فوق الفرات « وقال زره "Sarre" ورّيا هاجرت الصحابة في موقعة صفين إلى الرقة حيث استشهدوا بها . وكانت هذه المدافن في العصور الوسطى من الآثار التي تستحق الزيارة في الرقة » .

ويقول المقدسي :

« وتقع على الضفة الغربية للفرات رقة « الوسطى » أو « الواسطة » قناتان وقصران بناهما هشام بن عبد الملك » .

وجاء في كتاب معجم البلدان لياقوت الحموي :

وكان بالجانب الغربى مدينة أخرى تعرف برقة واسطة ، كان بها قصران لهشام بن عبد الملك وهى أسفل من الرقة بفرسخ .
من هذا نفهم أن مدينة الرقة كان يحج إليها المسلمون لزيارة قبر من استشهد في موقعة صفين ، ثم أنها كانت مأهولة أيام الدولة الأموية ، وقد بنى بها أحد خلفائهم قصرين له .

وجاء في النجوم الزاهرة في حوادث سنة ١٨٠هـ :

« وفيها تنقل الخليفة الرشيد من بغداد إلى الموصل ثم إلى الرقة ، فاستوطنها مدة وعمر بها دار الملك واستخلف على بغداد ابنه الأمين بن زبيدة .

وجاء في حوادث نفس السنة تلخيصا عن النجوم الزاهرة :

« وكان الرشيد إذا أقام في الرقة أناب عنه في بغداد بعض أولاده ، وإذا

رحل إلى بغداد ، أناب عنه في الرقة بعض أولاده ، مما يفيد أنها كانتا عاصمتين (أى بغداد والرقة) مهمتين للدولة العباسية .

وفي حوادث سنة ٢١٧هـ في أثناء الخلاف على مشكلة خلق القرآن ، كان المأمون يقيم بالرقة ، وقد طلب إلى نائبه على بغداد، اسحاق بن إبراهيم الخزاعي ، ابن عم طاهر بن الحسين أن يرسل سبعة نفر ، وهم الرافدي ومعين وأبو خيثمة وابن هارون وابن داود وابن مسعود والدورفي فأشخصوا إليه فامتحنهم بخلق القرآن فأجابوه فردهم من الرقة إلى بغداد .

وفي حوادث سنة ٢٨٣ هـ ، ما يفيد أن المكتفى كان يقيم معظم وقته بالرقة ، وفي حوادث سنة ٣٢٣هـ ما يفيد أن الخليفة المتقى كان يقيم بالرقة .

من هذه المقتطفات يتبين لنا أن مدينة الرقة التى أسسها الاسكندر المقدونى، والتى كانت مركزا هاما للحضارة الهلينستية وما لبثت أن أصبحت مدينة إسلامية فتحها العرب على يد قائدهم جهمن سنة ١٨ هـ. ولما تأسست الدولة الأموية واتخذت حاضرتها دمشق فى بلاد الشام، راعها ما عليه مدينة الرقة من الحضارة وحسن الموقع، فبنوا فى إحدى ضواحيها وهى، رقة واسطة، قصورا لهم يختلفون إليها من حين إلى آخر، وكان ذلك فى أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن بعد الميلاد. ثم جاءت الخلافة العباسية ولم تهمل شأن هذه المدينة، بل أسس الخليفة المنصور سنة ١٥٥ هـ مدينة بجانب الرقة سماها الرقيقة، فانتقلت المدينة القديمة إلى الجديدة. وقد جاء فى كتاب الأستاذ كريزول (Creswell) أن الجامع الذى أسسه الخليفة المنصور فى هذه المدينة، يعطينا مثالا هاما عن اختلاط الأسلوبين الهلينستى (Semi - Classic) والفن الساسانى الذى كان له تأثير واضح على الدولة العباسية. ثم جاء هارون الرشيد وأقام بمدينة الرقة معظم أوقاته، واتخذ منها عاصمة ثانية للخلافة العباسية، وحذا حذوه من جاء بعده من خلفاء الدولة العباسية. فقد كان يقيم بها المأمون سنة ٢١٧ هـ أى فى (القرن التاسع)، ثم الخليفة المكتفى فى سنة ٢٨٣ هـ أى أواخر (القرن التاسع)، ثم الخليفة المتقى سنة ٣٢٣ هـ أى (القرن العاشر). بهذا القدر من الاستشهاد أكتفى بالحوادث التاريخية، لأن هذه الفترة أى القرن التاسع والعاشر، هى التى تهمنى فى الموضوع. مما تقدم يتضح لنا أن مدينة الرقة كان لها شأن سياسى يذكر فى القرنين

(التاسع والعاشر) على الأقل ، وبما أن التاريخ يحدثنا دائما بأن الحضارة تتبع الأحداث السياسية إلى حد بعيد ، من هذا نستنتج أنه كان لمدينة الرقة حضارة إسلامية في القرنين التاسع والعاشر حيث أنها كانت عاصمة ثانية للخلافة العباسية .

وليس هذا الاستنتاج بغريب ، فمدينة سامراء أصدق شاهد على صحته . فمدينة سامراء التي لم يكن يعرف عنها شيء والتي كانت قرية صغيرة على ضفاف نهر الفرات ، والتي أنشأها الخليفة المعتصم وانتقل بجيشه التركي إليها، والتي لم تلبث أكثر من ثلاثين عاما ، في تلك الفترة القصيرة التي لم تبلغ نصف قرن ، نشأت فيها حضارة إسلامية زاهرة وانتشرت منتجاتها في جميع أنحاء الدولة الإسلامية .

قد يكون لعلماء الآثار بعض العذر في استبعاد وجود خزف لمدينة الرقة في القرنين التاسع والعاشر وذلك لقلة الأمثلة التي عثروا عليها ، فهناك قطعة مؤرخة سنة ٨٣١م في كتاب Chestfield جاء ذكرها في كتاب فقيرنقف وبعض البلاطات يميل الدكتور Sarre لإرجاعها إلى القرن التاسع لأنها شبيهة بخزف سامراء .

ولكن يجب أن نعلم أن الحفريات في هذه المدينة ، قام بها الفلاحون بإيعاز من تجار العاديات ، لما لخزف هذه المدينة من صيت واسع وإقبال التجار وذوى الهوايات وتهافتهم عليه ، فتسرب معظمه إلى الأفراد قبل أن تتمكن البعثات العلمية ، والمتاحف الأثرية أن تحصل منه على شيء يذكر .

وأظن أن هذا ليس ذنب مدينة الرقة ، ولا يعد دليلا على افتقارها إلى

خزف في القرنين التاسع والعاشر اللذين يعتبران من أزهى عصور تلك المدينة من الناحية السياسية .

وقد جاء في كتاب Die Keramik in Euphrat للدكتور Sarre أنه يمكن أن يكون للرقعة خزف في القرن التاسع ، والعاشر ولكنه بدائي . ولكنى أرى أن الاستاذ Sarre لم يتحر الدقة في وصف خزف هذه الفترة وذلك لسببين : لأنه بينما يحكم على خزف الرقعة ، بأنه بدائي نراه يرفع خزف مدينة سامراء إلى القمة فيقول «إن خزف سامراء ذا البريق المعدنى بلغ في القرن الثالث الهجرى ، درجة كبيرة من الكمال في الصناعة والفن» . إذا كانت مدينة سامراء التى لم يعمرها الخلفاء ، غير فترة وجيزة قد وصلت إلى حد الكمال في صناعة الخزف ، وهى التى لم يكن لها ماض تاريخى على الإطلاق فما السبب فى انحطاط خزف الرقعة ، تلك المدينة التى شهدت أزهى عصور الحضارة الهلينستية ، والتى كانت عاصمة ثانية فى أيام أزهى عصور الحضارة الإسلامية .

أظن أن المنطق لا يتفق وهذا . ثم دعنا من المناقشة والجدل ولنقارن خزف سامراء بتلك القطع النادرة التى وجدت بمدينة الرقعة ، والتى يرجعها الدكتور Sarre إلى القرن التاسع والعاشر ويرجعها (Gluk und Diez) إلى القرن العاشر والحادى عشر ، وهى بلاطات عليها رسوم حيوانات وطيور وأسماك بالبريق المعدنى .

وإذا قارنا رسم الحيوانات فى خزف مدينة الرقعة بتلك التى رسمت بالبريق المعدنى ، فى خزف مدينة سامراء فى هذه الفترة ، فإننا نرى أنها لا تقل عن خزف سامراء بل تفوقها من حيث أظهار حركة الحيوان ، أما إذا

كان يراد بالنقص أو الانحطاط أو التدهور هو كون البلاطة فارغة ليست مملوءة بنقط وفروع نباتية كما هي العادة في الخزف الإسلامى ، وخصوصا البريق المعدنى فى القرن التاسع ، فأظنه دليل واه ، بل هو فى الحقيقة خير دليل على أن هذه القطع ذوقها الفنى هليستى محض ، وأنها قريبة العهد بالفن الإسلامى ، أى أنه لا يجوز لنا إرجاعها إلى ما بعد القرن التاسع .

وقد ذكر لنا Sarre أنه عثر فى حفرياته على أوانى خزفية للاستعمال المنزلى ، مثل مصابيح ومسارج ومناضد واطئة ، بل ولعب أطفال . وقد ورد ذكر هذه الأشياء فى معظم المراجع ، وأرجعها العلماء إلى القرن (١٢م) .

فمع التسليم جدلا بأن هذه الأوانى قد صنعت فى القرن الثانى عشر ، فهذا دليل على أن مدينة الرقة كانت أسبق من غيرها فى صناعة الخزف ، فاستخدمته فى جميع طلباتها المنزلية ، لأن الخزف إلى القرن الثانى عشر كان يستعمل للزينة أكثر منه للاستعمال المنزلى ، فالمدينة التى تصنع حتى لعب الأطفال من الخزف ، لا بد أن تكون قد مارسته قبل ذلك بقرون حتى وصلت إلى هذه الدرجة .

وقد استعملت مدينة الرقة فى زخرفة بعض الزهور حتى صارت فيما بعد ، من مميزات خزف بعض الجهات المجاورة . فزهرة اللوتس التى ظهرت فى الرقة فى القرن الثانى عشر بعد الميلاد ، لم تظهر على الخزف فى أى مكان آخر فى ذلك الوقت .

ولكننا نعود فنراها فيما بعد فى أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر فى خزف سلطانباد ، والخزف والمعادن المملوكة ، ثم تلك الزهرة المسماة

السوسن Tulip لم تظهر على الخزف الإسلامى إلا فى القرن الخامس عشر فى الخزف التركى .

وعلى العموم فإن خزف الرقة يمتاز بنوع من القسوة فى التعبير وحرية فى الرسم والقوة المعبرة التى لاحظناها فى الخزف ذى البريق المعدنى وخلافه . فنجد مثلاً من المصنوعات المحببة عندهم مناظر الصيد والقتال، ثم الحروف الهجائية الكبيرة يحيط بها نقط وشجيرات وفروع نباتية ، مع مراعاة كبر وحدات الرسم مما يظهره بالمظهر البوهيمى بالنسبة للذوق الفارسى ، الذى يراعى دائماً التقيد الشديد والتماثل التام .

وهذه الأنواع المختلفة من الخزف التى أوجزنا ذكرها ، والتى يردّها معظم علماء الآثار إلى القرن الثانى عشر والثالث عشر ، لم توجد كلها فى مدينة الرقة ، فقد رأى الاستاذ Sarre قطعاً من خزف الرقة فى معظم ما زاره من خرائب الفرات ودجلة مما كان عامراً فى عصره كدير هفير وبالييس وحلبية ونصيرة وفى تلال خابور وفى تمرود وقلعة جابر وبابل ووادي النيل .

ومع افتراض أن هنا وهناك ، قد اخرجت المصانع مثل هذا الخزف والرقى ، فلا يشك أحد فى أنه كان يصدر من مصانع الرقة الكثير من الخزف إلى الخارج ، وليس هذا بغريب فقد حدث ذلك أيضاً فى خزف سامراء ذى البريق المعدنى ، فقد ظهر فى مصر (البهنسا) وفى الفسطاط كما ظهر فى فارس وفى الجزائر وفى قلعة بنى حماد ، وفى أسبانيا وفى مدينة الزهراء بقرطبة .

وذلك كله يدل على مدى ما وصل إليه تصدير خزف العراق فى العصر الذهبى للخلافة العباسية فى القرن التاسع والعاشر بعد الميلاد .

الخزف الإيوي والمملوكى

الواقع أن دراسة الخزف خاصة ، والفنون عامة ، فى العصر الأيوي ، تحتاج إلى وقفة ليست بالقصيرة ، ذلك أن الأحداث التى اجتاحت منطقة الشرق الأوسط ، أو العالم الإسلامى ، كانت من الجساممة بحيث غيرت الكثير من الأوضاع السياسية .

فقد زالت دول كانت ملء العين والبصر ، فقد قضى المغول على الدولة العباسية قضاء مبرما ، واجتاحت الحروب الصليبية بلاد الشام ومصر وسقطت الدولة الفاطمية ، وحلت محلها السلطنة الأيوبية ، وبذلك نستطيع القول ان الخلافة الإسلامية قد اختفت من الوجود وحل محلها دول وسلاطين لا يمتون للجنس العربى وإن كان يعتنقون الإسلام .

ولما كان الاقتصاد يدور فى فلك السياسة فقد كان من الطبيعى أن يختل ميزان الاقتصاد ، فبعد أن كانت بعض هذه الدول يصدر إنتاجها إلى مناطق كانت تابعة لها ، فلما فقدتها وأصبحت هى تابعة كان عليها أن تتلقى واردات غيرها من الدول صاحبة السيادة . وقس على ذلك المواد الخام والأيدى العاملة وما إليها .

أما الناحية الفنية وهى التى تعتمد اعتمادا كليا على الناحيتين السابقتين السياسية والاقتصادية ، فقد تعرضت لانقلاب قضى على الكثير من الأساليب التى كانت سائدة من قبل ، ذلك أن الوافد الجديد أتى ومعه ذوقه المميز وأساليبه وطرزه الفنية .

ولإجمال هذه المؤثرات نقول ، إن التحف الفنية التى انتجت فى العصرين الأيوبي والمملوكي ، قد اعترأها تغير جوهري من حيث المواد الخام ، ومن حيث الأسلوب الصناعى والتطبيقات وكذا الأساليب والطرز الفنية . وستناول كلا منها عند الحديث عن كل نوع من أنواع الإنتاج الفنى وستبدأ بالخزف :

١ - الخزف المحروز تحت الدهان :

من المعروف أن الخزف ذا البريق المعدنى قد اختفى من مصر نتيجة لعدة عوامل ، لعل أبرزها وأهمها هو حريق مدينة الفسطاط أثناء النزاع بين وزراء الدولة الفاطمية شاور وضرغام وإستنجاد كل منهما بمن يساعده من الصليبيين والأيوبيين ، مما أدى فى النهاية إلى سقوط الدولة الفاطمية ، والقضاء على آخر خلافة إسلامية والقضاء على الذوق العربى الصميم .

وإذا أضفنا إلى السبب السياسى العامل الاقتصادى الذى أدى إلى عدم قدرة الخزافين إلى إعادة أفران تقوم بعمل نوع من الخزف غالى الثمن مثل البريق المعدنى لعدم وجود المشتري ، هذا بالإضافة إلى أن أحوال البلاد الاقتصادية بسبب الحروب الصليبية قضت على السوق الخارجية .

وفى ذلك يقول المقرئى أن الذهب والفضة قد خرجتا من مصر بسبب

حروب الفرنجة ولم يعودا ولو أضفنا إلى الأسباب السابقة الذوق الفنى الجديد لعرفنا السبب الحقيقى لاختفاء الخزف ذى البريق المعدنى وظهور أنواع أخرى مثل الخزف المحزوز تحت الطلاء .

لقد كانت الدولة الفاطمية منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ، تستورد من الشرق الأقصى كثيرا من الخزف الثمين ، حتى أصبحت من أهم مراكز الخزف بين الشرق والغرب . ومن ثم فليس من العجيب أن يتأثر الخزافون الفاطميون بمنتجات الشرق الأقصى ، فأخرجوا نوعا من الخزف المحزوز تحت الدهان تقليدا لخزف سونج Song الصينى .

على أن التقليد كان من الناحية الصناعية والتطبيقية فقط . أما ناحية المواد الخام أو الأسلوب الزخرفى فقد بقيا كما هما . فقد بقيت المواد الخام تشبهه عجينة باقى أنواع الخزف المصرى وهى عجينة سميكة تميل إلى الاحمرار ، أما الأسلوب الزخرفى فهو الأسلوب السائد فى باقى التحف الفاطمية الذى يعتبر امتدادا لأسلوب سامراء من حيث الزخارف النباتية المحورة وكذا الأسلوب العباسى فى الرسوم الحيوانية ذات المسحة الساسانية الواضحة ، أما الرسوم الأدمية فتمتاز بتفاصيل الوجه المصرية الأصيلة .

طريقة الصّناعة

بعد أن تشكّل الأنية ، وقبل أن تجف تماما ، تحفر في بدنها الرسوم والزخارف المطلوبة ثم تحرق الأنية حرقاً أولياً ، وبعد ذلك تطلّى الأنية بطبقة البطانة فيرسب جزء منه بطبيعة الحال في الشقوق الحادثة من الحز ، فتبدو وكأنها لون داكن من دهان البطانة . ثم تأتي بعد ذلك طبقة الطلاء الزجاجي الشفاف .

وأود أن أنبه هنا إلى خطأ شائع غير مقصود وهو أن الحز تحت الدهان يختلف اختلافاً جوهرياً من الناحيتين التطبيقية والزخرفية عن الخزف المحزوز تحت الطلاء ، ذلك أن هذا النوع الأخير يتم حز الزخارف في الأنية بعد أن تطلّى القطعة بطبقة من البطانة التي تتكون من دهان ذي لون معين ، وبذلك فإن آلة الحز تزيل دهان البطانة وتصل إلى عجينة الإناء ذات اللون الأحمر الوردي المعروف باسم (البسكوت) Biscuit . فتبدو الزخارف في هذه الحالة وكأنها مرسومة بلون آخر ، فإذا جاءت طبقة الطلاء الزجاجي الشفاف حافظت على اللونين ، ومن ثم نقول في هذه الحالة إن الخزف محزوز تحت الطلاء وليس تحت الدهان كما هو الحال بالنسبة للخزف الذي نحن بصدد الحديث عنه .

الزخارف

لقد كانت الرسوم والزخارف التي استعملت في الخزف المحزوز تحت الدهان في أواخر العصر الفاطمي ، تكاد تكون قاصرة على الزخارف النباتية والهندسية . أما الأسلوب الزخرفي الذي استعمل في النباتات هو استمرار لأسلوب سامراء المحور المعروف باسم (الأرابيسك) .

أما في العصرين الأيوبي والمملوكي فقد دبت الحياة في الرسوم النباتية وخرجت عن الأسلوب التقليدي ، وتأثرت بأسلوب الشرق الأقصى وحرية الرسوم الهلنستية الذي كان ما يزال شائع في مناطق شمال شرق العراق . المنطقة التي نشأ وتربى فيها البيت الأيوبي ، فمن المعروف أن أصلهم كردي هاجروا من قرية دوين قرب بحيرة (فان) ؛ كما بدأت تظهر الرسوم الحيوانية التي لم تكن موجودة من قبل .

أما الخزف المحزوز تحت الدهان في العصر المملوكي فقد امتاز بجودة ماداته الخام ، بعد أن أصبح طريق تجارة الشرق الأقصى الرئيسي ، هو البحر الأحمر ، وبذلك كثر المعروض في الأسواق من المواد الخام

والمنتجات الصينية ومن بينها مادة الكولين البيضاء، الممتازة بالنسبة لصناعة الخزيف .

كذلك تأثر الأسلوب الفنى بالتأثير الصينى وكذا المغولى المتمثل فى قرب الزخارف النباتية من زهور وأشجار وثمار من الطبيعة وكذا الرسوم الحيوانية .

وقد وجد فى أطلال الفسطاط ، قطع من هذا النوع من الخزف تالفة فى القرن ، مما يدل على أن الفسطاط كانت تصنعه ، وتختلف ألوان هذا الخزف بين اللون الزيدى والأخضر والأزرق النافض فى القرن السادس الهجرى ، أما فى القرن السابع والثامن فقد وجد اللون البنفسجى الداكن واللون البرتقالى والأخضر والأزرق الداكن ، مما يدل على تمرس الخزاف فى صناعته .

٢- الخزف المرسوم تحت الطلاء

لقد أنتجت مصر منذ القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى نوعا من الخزف ذا الزخارف المرسومة تحت الطلاء بلون واحد أو متعدد الألوان على أرضية بيضاء فى معظم الأحيان . وكثيرا ما تقتصر هذه الزخارف على كتابات أو نقوش بدائية أو مجرد (بطش) (splashes) تسير على غير هدى على بدن الأنية .

وقد نسبت هذه المجموعة إلى إقليم الفيوم وإن لم يكن لدينا ما يؤيد هذه النسبة اللهم إلا أسلوبها البدائى المتوارث وألوانها الفاقعة التى تشبه إلى حد كبير نسيج الفيوم وكذا التلقائية المميزة لها .

وأود أن أبين هنا ، إن الخزف المحزوز تحت الدهان وكذا الخزف المرسوم تحت الطلاء ، لم يلعبا دورا فى صناعة الخزيف فى مصر إلا فى

أواخر عصر الدولة الفاطمية عندما اضمحلت أو تلاشت صناعة البريق المعدنى، فحللتا محلها .

فلقد عثرنا فى حفائر القسطا ط وفى الرقة وبعليبك ودمشق ، على خزف مرسوم تحت الطلاء على بطانة بيضاء أو زرقاء أو خضراء ذات لون واحد، أو متعددة الألوان وترجع إلى العصر الأيوبي . وتمتاز زخارف هذا النوع من الخزف برسومه النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، وإن كنا فى بعض الأحيان نجد بقايا لأسلوب الأرابيسك المحصور فى زخارف هندسية على شكل دائرة يخرج منها اشعاعات على شكل مثلثات مملوءة بزخارف الأرابيسك .

أما الرسوم الحيوانية التى رسمت على الخزف الأيوبي المرسوم تحت الطلاء ، فتمتاز برشاقة أجسامها الممتدة والمعبرة عن الحركة والتى تنحصر بصفة خاصة فى رسوم كلاب الصيد ، والغزلان والأرانب ذات الأذان الممتدة بالأسلوب المصرى القديم.

٣- تقليد خزف سلطانباد :

وفى العصر المملوكى اشتهرت مصر بصناعة نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء يشبه بعض أنواع الخزف التى تنتجها سلطانباد فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، فنسب إليها . ويمتاز هذا النوع من الخزف المصرى بأن زخارفه حفرت حفرا قليل البروز قبل طلائه بطبقة البطانة ثم رسمت هذه الزخارف البارزة بعد ذلك بألوان متعددة .

أما الزخارف المرسومة على هذا الخزف فعادة تحتوى على رسوم حيوانات وطيور مرسومة بأسلوب قريب من الطبيعة إلى حد كبير ، متأثر كذلك إلى حد ما بالأسلوب الصينى والفارسى .

وهذه الزخارف الحيوانية أو الطيور مرسومة على أرضية من الزخارف النباتية وخاصة الورقة الثلاثية التي تشبه الورقة التي استعملت بكثرة في خزف سلطانباد ذى الزخارف البارزة حتى أصبح من مميزاتها . كذلك النقاط الثلاث المنشورة في الأرضية وهى من مميزات زخارف خزف سلطانباد وتقليده في العصر المملوكى بمصر .

امضاءات الخزافين :

لعل من مميزات الفن الإسلامى أنه فن جماعى ملكى ، لا تظهر فيه شخصية الفنان أو ذاتيته ، لأنه كان دائما خاضعا لتقاليد فنية معينة يحتمها الدين الجديد أو تفرضها الدولة ، طبقا لتقاليد وأساليب فنية قديمة موروثة لا يستطيع الفكاك منها ، لأنها ترسبت في أعماقه ، وأصبح يخضع لها تلقائيا .

ولكن عندما كثرت التيارات والأساليب الفنية التي وردت على البلاد في العصر المملوكى ، نتيجة عوامل عدة بعضها اقتصادى نتيجة لتجمع منتجات الشرق الأقصى ، التي أصبحت تنتهى في مصر ، كما أن هناك عاملا اجتماعيا وفنيا يجب أن لا نهمله وهو وفود أجناس ذات حضارات وعادات وتقاليد مختلفة عن الحضارة والذوق الإسلامى العربى ، فقد وفدت على منطقة الشرق الأوسط في العصر المملوكى ، مثل الجنس المغولى والصليبي .

ولو أضفنا إلى هذه الأجناس العنصر المملوكى ، الذى جلب من آسيا وأوربا ، لتبين لنا مدى تعدد التيارات والأساليب الفنية التي أثرت على الفن الإسلامى في العالم الإسلامى عامة ، والمصرى بصفة خاصة .

ومن ثم فقد وجد الفنان نفسه لأول مرة حرا له أن يختار الأسلوب الفنى الذى يوافق مزاجه الخاص ، ولذلك فقد حرص أن يسجل اسمه عليه . لذلك فقد كثر تسجيل اسماء أئمة الخزافين بمصر فى العصر المملوكى ، وخاصة على الخزف المرسوم تحت الطلاء ، وذلك أنهم كانوا يكتبونها على الوجه الخارجى من قاع الإناء .

ومن أشهر هؤلاء الخزافين ، غيبى وغيبى التبريزى نسبة إلى تبريز ، وغزال وغزير ، ودهين والهرمزي الأستاذ المصرى ، ابن الملك ، والعجيل وأبو العز ، وهناك مجموعة أخرى أقل أهمية من المجموعة السابقة من حيث الإنتاج الفنى والجودة وجدت أسماؤها على الخزف المرسوم تحت الطلاء مثل المهندم ، وأولاد الفاخورى والشيخ والفقير ونقاش والبلى ودرويش والخباز وعجمى وشامى والشاعر والمعلم والرزاز وبدير وشرف الايوانى وموسى ، وعمر وشيخ الصنعة وغازى وأحمد الأسيوطى .

بلاطات القاشانى :

لقد صنعت مصر فى العصر المملوكى بلاطات من الخزف المرسوم تحت الطلاء لكسوة الجدران ، نجده مثلا فى القمة المفصصة لمئذنة خانقاه بيبرس جاشنكير ، وقمة مئذنة جامع الناصر محمد ابن قلاوون بالقلعة . كذلك استعمل لتغشية رقاب القباب المملوكية كما هو الحال فى قبة طشمر وقبة الغورى . وتمتاز بلاطات القاشانى هذه برسومها غير الدقيقة ، والتى تتكون غالبا من كتابات وخاصة المربعة منها أو برسوم نباتية بسيطة وكلها بلون واحد على أرضية بيضاء أو زرقاء أو ذات لون ترجوازى ، كما تمتاز بعجيتها الهشة الحمراء وطلائها الزجاجى غير جيد .

٤ - تقليد الصينى :

كان طبيعيا أن يقبل خزافو مصر فى العصر المملوكى ، بعد أن كثر وجود مادة الكولين الواردة من الصين ، والخزف الصينى فى الأسواق ، على تقليد البورسلين الصينى .

وفعلا ظهر نوع من الخزف المصرى اطلق عليه تقليد الصينى يمتاز باحتوائه على كمية كبيرة من الكولين مما أكسبه بياضا يقرب من الصينى ، إلا أنه أسمك منه لاحتوائه على جزء كبير من العجينة المصرية . كما يمتاز برسومه التى ما تزال تحتفظ بالروح الإسلامية الواضحة وإن كانت متأثرة إلى حد كبير بالرسوم الصينية . كما أن الصينى المصرى المقلد لا يحتوى على كتابات صينية على ظهر الأنية ، مثل ما نجده على البورسلين الصينى .

٥ - تقليد السيلادون :

كذلك أقبل الخزافون المصريون على تقليد خزف الصين المعروف باسم السيلادون . والسيلادون نوع من الطينة الطبيعية توجد فى الصين ذات خواص طبيعية ، تعطى لونا أخضر نافضا إذا حرقت فى درجة حرارة معينة . كما أنها تعطى بريقا خاصا فهى ليست فى حاجة إلى مادة الطلاء الزجاجى الشفاف .

وكان لوجود هذه المادة فى الأسواق المصرية ، وكذلك منتجاتها ما أغرى الخزافون على تقليده ، على أن الإنتاج المصرى المقلد كان سميكاً وهشاً لاحتواء القطع الخزفية على جزء من العجينة المصرية . كما أن زخارفة المحفورة أو المحزوزة كانت غير متقنة مثل السيلادون الصينى .

٦ - الفخار المطفى بالمينا :

المقصود هنا بالمينا هو تعدد الألوان ، الذى اشتهر به الفخار المصرى فى

العصر المملوكى ويمتاز هذا الفخار بأن رسومه إما محزوزة تحت الدهان أو فوق الدهان بحيث تظهر عجينة الإناء ، أو محفورة حفرا قليل البروز ومتعدد الألوان .

وقد تنوعت زخارف الفخار المملوكى فشملت الرسوم الحيوانية والطيور والنباتات والزهور ، كما استعمل فيها الرسوم الهندسية والكتابية بكثرة . على أن أهم ما يسترعى النظر فى هذا الفخار أن معظمه يحتوى على شارات ورنوك سلاطين المماليك الذين صنعت فى عصورهم .

بل أن بعضها وجدت عليه كتابات باسماء بعض الأمراء مما يقطع بأن الفخار المطلق كان يستعمل على موائد الأمراء والسلاطين . فقد عثر على إناء بمتحف الفن الإسلامى عليه كتابة باسم شهاب الدين ابن فرجى إحدى مماليك السلطان محمد بن قلاوون نصها : مما عمل برسم الأمير الأجل المخدم الأعز الأخص شهاب الدين بن الجناح العالى المولوى الأميرى الكبيرى السيفى فرجى أدام عزه .

ولعل من أهم الشارات والرنوك التى رسمت على الفخار المملوكى ، هى البقجة ، رنك الجمدار أى الذى يتولى لباس السلطان أو الأمير ومنها النسر ، أما برأس أو رأسين . ومن الأمراء الذين اتخذوا النسر ذا الرأسين رنكا لهم بدر الدين بيسرى مملوك الصالح نجم الدين أيوب وأصبح من أمراء الألف فى عصر الظاهر بيبرس .

كما رسمت زهرة الزنبق بكثرة . ولعل أول من استعملها بكثرة هو نور الدين محمود بن زنكى ، إذ نجدها على مدرسته بدمشق وجامعة بحمص كما نجدها بكثرة على العملة الأيوبية ، وكذلك رسم رنك الكأس شعار

الساقى ، والفهد شعار بيبرس ، عصاتا البولو والبوق والسيف شعار السلاح دار والقوس والرمح وما إليها .

والذى يسترعى النظر ويستحق أن نقف عنده وقفة فاحصة ، هو كيف يمكن تفسير انتشار صناعة الفخار في مصر في العصر المملوكى إلى حد أن أصبح يستعمله الملوك والأمراء ، في وقت رخاء اقتصادى لم يسبق له مثيل في مصر . ولتفسير هذا التساؤل يجب علينا أن ندرس أحوال البلاد من جميع الوجوه ، الفنية والاقتصادية والسياسية .

فمن المعروف أن الغزو المغولى وسقوط الدولة العباسية وحرق المدن وقتل سكانها بالطرق الوحشية التى لم يسبق لها مثيل في تاريخ البشرية ، كان دافعا قويا لهجرة الكثير من أهل إيران والعراق إلى غرب العالم الإسلامى مثل آسيا الصغرى وبلاد الشام واستقرار جزء كبير منهم في مصر ، حيث الأمن والرخاء الذى لا مثيل له في أى جزء آخر من أجزاء العالم الإسلامى . وكان من بين هؤلاء المهاجرين والفارين من وجه الغزو المغولى ، الفنانون وأصحاب الصناعات والحرف وعلى رأسهم صناع المعادن ، أصحاب الشهرة الواسعة منذ العصر الساسانى على أقل تقدير .

وهكذا أخذت تنشط صناعة المعادن في مصر ، على أيدي الوافدين من صناع الموصل وغيرهم من مناطق العراق وإيران خاصة ، وأنه كان قد انتشر في العالم الإسلامى منذ القرن السادس الهجرى زخرفة المعادن بطريقة التكفيت بالفضة والذهب ، التى أقبل على اقتنائها المسلمون والصليبيون إقبالا منقطع النظير .

وقد صادف هجرة هؤلاء العمال وانتشار صناعة المعادن المكففة التى

أغرقت الأسواق ، تدهور صناعة الخزف الجيد ، وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى ، مما أدى فى النهاية إلى عدم قدرة الخزف المصرى بجميع أنواعه منافسة المعادن المكفتة من حيث الثمن . وعلى ذلك فقد كان على الخزاف أن يفكر بسرعة فى إنتاج نوع رخيص ، وفى نفس الوقت جميل يمكن أن يصمد ثمنه أمام المنتجات المعدنية المكفتة التى أقبل المصريون عليها إقبالا منقطع النظير ، فاهتدى إلى مادة الفخار المموه بالمينا والمزخرفة بشارات ورنوك الأمراء والسلاطين .

شبابيك القلل :

ومن أنواع الفخار غير المطلق الذى أشتهرت به مصر دون غيرها من بلدان العالم ، القلل ذات الشبابيك المزخرفة . ويمتاز هذا النوع من الفخار بعجنيته الطفلية التى أشتهرت بها محافظة قنا . إذ يوجد بقنا قطعة أرض تقرب مساحتها من الفدان تأخذ منها طينة طفلية ، تعتبر من أجود أنواع الطينة لصناعة أوانى الشرب الفخارية . وعلى الرغم من إستمرار الأخذ من هذا الفدان فإن مساحته لا تنقص وسطحه لا ينخفض ، وذلك لأن مياه الفيضان ترسب فيه كل سنة كمية من الطمي تعادل تقريباً ما يؤخذ منه . كما أنه قريب مصرف قنا الذى يستقبل السيول التى تهبط على جبال البحر الأحمر حاملة معها طينة طفيلية ترسبها فى الفدان المشار إليه .

وتتمتاز هذه الفخارية الطفلية بلزاجتها ، الأمر الذى ساعد الخزاف الماهر على رسم زخارف غاية الدقة والإبداع فى شبابيك القلل وتخريمها دون أن ينكسر أو يشقق . وقد تعددت الزخارف بحيث شملت جميع العناصر الزخرفية الأدمية والحيوانية والنباتية والهندسية والكتابية .

الحزف الإسلامى والمغربى

من المعروف أن كثيرا من العمال والصناع قد هاجروا من بلاد الشام فى نهاية الدولة الأموية فى المشرق إلى الأندلس ، واشتغلوا فى خدمة أمراء الدولة الأموية فى الأندلس ، وخاصة العناصر اليمينية .

وأضحت الأندلس فى عصر الخليفة عبد الرحمن الناصر سنة ٣١٧ هـ تنافس الخلافة العباسية فى العراق . إذ أصبحت قرطبة من أعظم مدن الدنيا من حيث عمائرها الفخمة ، مساجدها العظيمة وقصورها الكبيرة التى أقيمت على نهر الوادى الكبير .

كما كانت مدينة الزهراء التى بناها عبد الرحمن الناصر إلى الشمال الغربى من قرطبة ، والتى جلب لها الصناع والعمال والمهرة من أصحاب الحرف من كافة أنحاء العالم الإسلامى ، زينة الدنيا وبهجتها . فقد قيل أن عبد الرحمن قد خصص ثلث خراج دولته لبناء مدينة الزهراء .

ولما دب الضعف فى الدولة الأموية فى الأندلس ، استقل كل حاكم بجزء منها قامت دويلات على رأسها ملوك صغار عرفوا بملوك الطوائف . ويعتبر عصر ملوك الطوائف أزهى عصور الحضارة الإسلامية فى الأندلس برغم أنه كان عصر انحلال سياسى .

وجاءت دولة المرابطين إلى الأندلس في القرن الخامس الهجرى سنة ٤٨٣ هـ (١٠٩٠ م) . ولما كان المرابطون من بربر المغرب ، وكانت مقومات حضارتهم أقل بكثير من مقومات الحضارة الأندلسية، لذلك نلاحظ هبوط الذوق الفنى فى عصرهم الذى نلمسه فى الأدب والشعر وغيره من الإنتاج الفنى .

وجاءت دولة الموحيدين فى القرن السادس الهجرى (سنة ٥٤٠ هـ / ١١٤٥ م) وكانت حضارتهم أعمق وأوضح أثرا من حضارة المرابطين . ولما ضعف الموحدون أخذت قواعد ملكهم تخرج من أيديهم تباعا فآخذ بعضها الأسبان وآخذ الباقي دولة (بنو الأحمر) وذلك فى القرن السابع الهجرى (سنة ٦٢٩ هـ / سنة ١٢٣١ م) فأسسوا مملكة فى غرناطة ، أزدهرت فيها الحضارة والفنون بشكل لم يعهده الأندلس من قبل ، حتى أضحت درة فى جبين العواصم الإسلامية ، وما تزال آثارها وشهرتها الفنية تشهد بذلك .

على أن الحضارة والفن الإسلامى لم يتنه من الأندلس بسقوطه مملكة غرناطة فى نهاية القرن التاسع الهجرى (سنة ٨٩٧ هـ / سنة ١٤٩٢ م) بل استمرت مدة ثلاثة قرون حتى نهاية القرن الثامن عشر على يد المسلمين الذين دخلوا فى خدمة الأسبان والذين عرفوا باسم المدجنين Mudijar أما عن التحف الفنية التى خلفها لنا المسلمون فى الأندلس ، فلعل الخزف يأتى فى المقام الأول ، فقد زخرف الدور والقصور والمساجد والمدارس بالأوانى الخزفية ، وبلاطات القاشانى ذى القيمة الفنية والصناعية الكبيرة . وفيما يلى أهم أنواعه :

١ - الخزف ذو البريق المعدنى :

من المعروف أن صناعة الخزف ذى البريق انتشرت فى العالم الإسلامى كله ، منذ القرن الثالث للهجرة . وأنها استمرت فى الأندلس حتى بعد سقوط الدولة الإسلامية فى نهاية القرن الخامس عشر ، فقد عثر فى مدينة الزهراء وفى قصر الحمراء بغرناطة ، واشبيلية ، على قطع من الخزف ذى البريق المعدنى تالفة فى الأفران ، تشهد بأن صناعة البريق المعدنى ، وجدت فى الأندلس على أقل تقدير منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى واستمرت حتى بداية القرن العاشر الهجرى ، السادس عشر الميلادى.

ويمتاز خزف القرن الرابع الهجرى ، باحتوائه على رسوم طيور وحيوانات تشبه إلى حد كبير الخزف المصنوع فى المشرق ، حتى أن بعض علماء الآثار يعتقدون أنها مجلوبة من العراق أو مصر . ولكنى لا أتفق فيما ذهب إليه الأثريون ، وأرى نسبتها إلى الأندلس ، فليس ما يمنع أن تكون من صناعة الزهراء أو قرطبة ، لما كانتا عليه من تقدم وأزدهار فنى ، فاق كثيرا من مدن المشرق الإسلامى .

ولعل أجمل وأروع ما أنتجه الأندلس من البريق المعدنى يرجع إلى القرن الثامن والتاسع للهجرة . ويمتاز خزف الأندلس ذى البريق المعدنى بعجنته الهشة التى تميل إلى الصفرة ، وفوقها طبقة البطانة البيضاء التى ترسم عليها الزخارف بالبريق المعدنى .

وتمتاز العناصر الزخرفية على خزف الأندلس ذى البريق المعدنى باحتفاظها بأسلوب الأرابيسك ، الذى كانت التحف الفنية فى مشرق العالم الإسلامى ، قد خرجت من قبضته ، بعد أن طغى عليه الغزو المغولى ، والتأثير الصينى الذى وفد مع تجارة الشرق الأقصى .

لذلك فإننا نجد الخط الكوفي والنسخى دورا أساسيا ، كما أن زخارف الأرابيسك والعناصر الهندسية ممثلة بكثرة في الإنتاج الخزفي . وفي كثير من أن يصاحب هذه العناصر الإسلامية البحتة رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة، مرسومة بأسلوب عصر النهضة الذي ساد في أوروبا في القرن الخامس عشر .

كما نجد بينها شارات ملوك غرناطة . ولعل أبرز التحف الخزفية المرسومة بالبريق المعدني قدور ذات حجم كبير عرفت باسم (قدور قصر الحمراء) وأصبحت علما من اعلام صناعة الأندلس عامة حتى العصر الحديث .

وقد ذاعت شهرة ملقة وغرناطة في إنتاج صحون وقدور وبلاطات من الخزف ذي البريق المعدني ذي اللون الذهبي أو اللونين الأزرق والذهبي ، وذات زخارف عليها مسحة إسلامية واضحة ، من الكتابات والأرابيسك والزخارف الهندسية .

ومن المراكز الفنية التي شاعت شهرتها في صناعة الخزف ذي البريق المعدني قرية منيشه Manises أعمال بلنسية التي ازدهرت فيما هذه الصناعة من القرن الثامن الهجري / حتى العاشر .

وعلى الرغم من أن مدينة بلنسية قد سقطت في يد المسيحيين منذ سنة ٦٣٦ هـ عندما بدأت ملقة تختفى من هذا الميدان ، وكان معظم إنتاج منيشة قدور وأنية الأدوية المعروفة باسم برنية والتي حرقها الأوربيون إلى (البارلو) .

وتمتاز هذه الأواني بأن رسومها كانت بالبريق المعدنى الذهبى والأزرق وقوامها فروع نباتية تضم عناقيد عنب وزهورا عليها الطابع القوطى أو تشتمل على كتابات بالحروف القوطية وشارات الاسرات النبيلة فى اسبانيا والبرتغال وفرنسا وإيطاليا . وفى ذلك يقول الكردينال اكسيميفيزا عن الصناع المسلمين فى الأندلس «ينقصهم إيماننا وينقصنا صناعاتهم» .

ومن بين الزخارف والرسوم التى كثر استعمالها فى الخزف البريق المعدنى المصنوع بمنيشة رسوم المراكب الشراعية على أرضية مملوءة بالرسوم النباتية والزهور والأوراق والزخارف الهندسية المملوءة بالنقط الرفيعة . وقد ظلت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى منيشة تطور وتجدد فى رسومها وزخارفها مع بقائها محتفظة بالطابع الإسلامى الواضح حتى القرن الحادى عشر الهجرى السابع عشر الميلادى .

٢ - خزف مرسوم تحت الطلاء :

لما ضعف التأثير والطابع الإسلامى فى الأندلس فى القرن السابع عشر ، اقتصر صناع الخزف على إنتاج نوع من الخزف المرسوم تحت الطلاء ، ذى طابع رقيق محلى ، يمتاز برسومه الحيوانية الكبيرة التى يشبه إلى حد كبير رسوم الخزف الإيرانى ، ذى الزخارف السوداء فى القرن الثالث عشر وإن كانت ذات مسحة أوروبية متحررة بدأت تظهر فى الإنتاج الخزفى .

ومن أشهر مراكز إنتاج هذا الخزف قرية باترنا من أعمال بلنسية ، التى

كانت تنتج في القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، أنواعا من الخزف
المرسوم تحت الطلاء بالوان متعددة باللون الأخضر والبني والبنفسجى
على بطانة بيضاء أما قوام زخارفها فهى الطيور والحيوانات وفى بعض
الأحيان الرسوم الأدمية . ويشبه خزف باترنا الخزف المعاصر الذى كانت
تنتجه مصانع أورفيتو بإيطاليا.

الفصل الثانى النسيج

المواد الخام

الطراز

القباطى

منسوجات اللحمة الزائده

النسيج المبطن من اللحمه

المنسوجات المركبه

نسيج الزردخان

نسيج الديباج والدمقس

منسوجات القطيفه

المنسوجات المطرزه

التطريز بالنسيج المضاف

التطريز بطريقه رشت

منسوجات الشبيكه المطرزه

المنسوجات المصبوغه والمطبوعه

النسيج

المنسوج عبارة عن جسم مسطح رقيق يتكون اما من خيط واحد متشابك بعضه ببعض على هيئة انصاف دوائر متداخلة ومتناسكة ، كما هو الحال في أقمشة السنارة . (التريكو) ، أو يتكون من مجموعة خيوط طولية يطلق عليها اسم السدى تتقاطع مع خيوط عرضية تعرف باسم اللحمة تقاطعا منتظما. ويختلف المنسوج في مظهره ونوعه تبعا لاختلاف تقاطع الخيوط وتركيبها (التركيب النسجي) .

وعملية التقاطع المذكورة تؤدي إلى اختفاء فريق من خيوط السدى تحت إحدى اللحمتين وظهور الفريق الآخر في نفس الوقت ذاته فوقها وبالعكس في اللحمة التي تليها ، لذا تنقسم خيوط السدى تبعا لعمليتي الاختفاء والظهور إلى قسمين :

الأول الخيوط الفردية والثاني الخيوط الزوجية ، وكل من خيوط القسمين يظهر أو يختفى مع بعضه البعض ، فاذا ما ظهرت الخيوط الفردية أو بعبارة أصح ارتفعت أو انفصلت عن الخيوط الزوجية تكون من جراء ذلك فراغ يسمى في عرف جماعة النساجين (بالنفس) يسمح بمرور خيوط اللحمة داخله ثم تنعكس الحركة بعد ذلك وتحل الخيوط الزوجية محل الخيوط الفردية ويتكون (نفس) آخر يسمح بمرور ثان للحمة .

ومن هاتين الحركتين المختلفتين تتم عملية التقاطع ، وهذه العملية تنسج أبسط أنواع الأنسجة وهو المسمى بنسيج السادة .
ومع أن نسيج السادة يعتبر أبسط أنواع المنسوجات ، إلا أنه أكثرها استعمالاً وله مشتقات عدة ولكننا سنقصر بحثنا هنا على الأنواع التي وجدت منها في العصر الإسلامي .

المواد الخام

والمواد الخام التى استعملت فى نسيج مصر الإسلامية عامة ، وفى فترة الانتقال خاصة ، هى الكتان وهو يقع فى المرتبة الأولى بالنسبة لصناعة النسيج منذ العصر الفرعونى . ويليه الصوف ويحىء فى المرتبة الثالثة الحرير . أما القطن فقد ورد ذكره فى كثير من المراجع القديمة الإسلامية إلا أنه مع الأسف لم يصل إلينا الدليل المادى المؤكد بما يؤيد صحة ما ورد فى تلك المراجع .

الكتان :

لا شك أن الكتان هو النبات الوحيد الذى تعتبر أليافه أقدم الألياف التى استعملت فى صناعة الغزل والنسيج منذ أقدم عصور مصر التاريخية ، ليست ألياف التيل كما يطلق عليها البعض .

وتدل دقة بعض قطع النسيج الإسلامى ، على أن المصريين قد وصلوا إلى درجة عظيمة فى استنبات أجود أنواع الكتان ، واعداده اعداداً صحيحاً لعملية الغزل ، ثم غزله بطريقة مكنتهم من إيجاد خيوط بدرجات غاية فى الدقة ساعدتهم على إنتاج مثل هذه القطع الدقيقة .

وقد ورد فى كتب بعض الرحالة ، اشارات متناثرة عن المدن والقرى التى تنتج الكتان فى العصر الإسلامى .

فيذكر ابن حوقل محله بنها وبوصير وسمنود وكلها تنتج الكتان وتصدره إلى جميع أنحاء العالم . وهناك مجموعة من المدن تقع إلى الغرب مثل مدينة شقا وسنهور ، كما يذكر ابن بطوطة دلاص وبوش على أنهما من أكبر المدن إنتاجا للكتان بمصر وهما بمنطقة الفيوم . كذلك يذكر المقدسي الفيوم وبوصير .

طريقة الغزل :

لقد برع المصريون في غزل الكتان ، أي تحويل أليافه إلى خيوط معدة للنسيج ، فقد رأينا في الرسوم التي وجدت في مقابر الأسرات من الحادية عشرة إلى الثالثة عشرة بينى حسن ما سطر عليها من نقوش تمثل الصناعة ، والأدوار التي تمر بنبات الكتان من تعطن ودق وتمشيط وغزل ونسج .

وهذه العمليات تشابه في كثير من نواحيها تلك التي كانت مستعملة في العصر الإسلامي وقد أوردها ابن العوام في كتابة الفلاحة .

كذلك نجد في كتاب محاسن التجارة فصلا صغيرا عن هذا الموضوع أيضا بل إن هذه العمليات لتشابه في كثير من نواحيها الطرق اليدوية المتبعة حاليا في مصر وأيرلندا .

ومن ثم يتضح لنا ، أن المصريين القدماء قد عرفوا طريقة الغزل الرطب للألياف المتخشبة والتي تعد أحدث عمليات الغزل في الوقت الحاضر للخيوط الرفيعة ، وبواسطتها توصلوا إلى غزل خيوط غاية في الدقة والانسجام .

وكانت الوسيلة المتبعة في غزل الخيوط عبارة عن قرص من الخشب أو الجص ، يتراوح قطره ما بين ٥ , ٧ سنتيمترات ويعرف (بفلكة) المغزل مثبت به أصبع من الخشب مخروط الشكل (مسلوب) يتراوح طوله بين

٢٩ , ٣٠ ستيتمترا ويعرف بالسرسور . وهو نفس المغزل اليدوى الذى لا يزال يستعمل حتى الآن فى قرى مصر .

وقد أولى علماء الآثار الإسلامية طريقة الغزل كثيرا من اهتمامهم واتخذوا منها دليلا لنسبة قطعة ما من النسيج إلى بلد بذاته .

فقد أجمع كل من تعرض للكتابة عن الخيوط المغزولة ، سواء كانت من الكتان أو من الصوف ، على أن ما برم منها جهة اليسار كان بمصر ويرمزون إليها بحرف (S) .

وأن الخيوط التى غزلت إلى جهة اليمين كانت من الخارج أى من آسيا ويرمزون إليها بحرف (Z) واتخذوا من ذلك نظرية ثابتة . وعلى رأس هؤلاء ثلاثة من العلماء فيستر وتقول أنه يمكن تمييز قطع النسيج المصرية من تلك المستوردة بواسطة ملاحظة غزل الخيوط ، لأن الخيوط المصرية تمتاز بغزلها جهة اليسار (نحو الشمس) .

ويستثنى من ذلك القطع التى نسجت على نول السحب فى العصر القبطى ، واستعمل فى نسجها الصوف والقطن المنسوجة بطريقة النسج المركب .

ويقول الدكتور لام ، أن غزل الخيوط جهة اليسار قد انتشر فى حضارات البحر الأبيض المتوسط ، أما الغزل جهة اليمين ، إذا وجد فهو متأثر بالغزل فى الشرق الأقصى أو الهند .

أما الأستاذة لويز وهى المختصة بقسم النسيج بمتحف وشنجتون والتى كتبت بشىء من التفصيل عن هذا الموضوع وأيدت فيه النظرية السابقة ، فإنها استثنت منها النسيج السادة ذا الكتابة المطرزة فى العصر العباسى ، وخاصة منذ مجيء ابن طولون سنة ٨٦٨م اذ تقرر « انه ظهر

بمصر في جميع مصانع الطراز الطراز في العصر العباسي وخاصة منذ مجيء ابن طولون ، خيوط مبرومة جهة اليمين بجانب البرم جهة اليسار S الذي يعد من مميزات النسيج المصري .

وهذا الرأي يتفق وما وصلنا إليه ، وهو وجود كلا البرمين معا في مصر على الأقل في العصر القبطي والعصر الإسلامي . وإن كانت لويضة قد قصرت وجود البرمين معا على العصر العباسي ، ولعل ذلك يرجع إلى أنها درست منسوجات هذه الفترة بدقة وعناية وهي التي نشرت (كتالوج) متحف وشنجتون للمنسوجات المؤرخة .

فقد تبينا عند فحص النسيج القبطي ، أن الخيوط الكتانية برم معظم الرفيعة منها جهة اليسار في القطع رقم (٣٩٥٢) ، (٨٤٥٨) ، (١٧١٨) بالمتحف القبطي ، والسميكة برمت جهة اليمين في القطعة رقم (١٨٢٠) بمتحف معهد الآثار الإسلامية والقطعة رقم (١٩٠٠) بالمتحف القبطي . أما الخيوط الصوفية فيكاد يكون معظمها مبروما جهة اليمين ، ولا تخلو الحال من وجود خيوط صوفية رفيعة برمت جهة اليسار ، كما في القطعة (١١٤٤) ، بمتحف الآثار الإسلامية .

أما القطع التي ترجع إلى أوائل العصر الإسلامي ، وهي تمثل نسيج العصر الأموي والعباسي ، فلم نجد من بينها قطعاً معاصر لبعضها وخيوطها كلها برمت من جهة اليمين أو جهة اليسار ، بل وجدنا أنه كثيرا ما تجمع القطعة الواحدة البرمين معا كما في القطعة رقم (١٠٨٨) ، (١٠٩٩) بمتحف معهد الآثار الإسلامية .

عند ذلك رأيت لزاما على أن أبحث عن الوسيلة التي غزلت عليها هذه الخيوط بواسطتها وعن طريقة الغزل بها ، فوجدت عدة مغازل يدوية كان

يستعملها قدماء المصريين فى غزل الخيوط المختلفة السمك ، وهى نفس المغازل التى استعملها الإغريق ، ولا تزال تستعمل فى بعض قرى مصر إلى اليوم .

ومن المؤكد أن طريقتى برم الخيوط ، كانتا موجودتين جنبا إلى جنب فى مصر ، وقد يكون فى ذلك التعليل الصحيح لوقوف المرأة الوسطى فى الرسم، إذ نلاحظ من هيئة وقوفها أنه من اليسير عليها وهى رافعة فخذاها الأيمن أن تحول اتجاه البرم يمينا أو يسارا كيفما شاءت ، وذلك بـرم أصبح المغزل فيما بين يدها اليمنى وفخذاها الأيمن . ولا زالت هذه الطريقة سائدة فى مصر ، إذ نشاهدها كثيرا فى الريف ، وبخاصة عند النساء اللاتى يقمن أحيانا بهذه العملية وهن جالسات .

الصوف :

يعد الصوف ثانى خامات النسيج فى الأهمية بعد الكتان ، وذلك فى العصر الإسلامى . أما فى العصر الفرعونى فلم يكن الصوف ذا أهمية تذكر فى صنع الأقمشة .

ويرجع السبب فى ذلك إلى عدم صلاحية صوف الأغنام التى كانت موجودة وقتئذ للغزل ، ولاعتقادهم بعدم طهارته فقد كانوا ينسجون منه ملابسهم الخارجية ، التى كانوا يخلعونها عند ما تطأ أقدامهم حرم معابدهم .

أما فى العصر البطلمى فقد كان الصوف يلى الكتان فى الأهمية واستمر الحال على ذلك حتى العصر الإسلامى ، فقد ورد ذكر منسوجات مصر الصوفية فى كثير من المراجع العربية وغيرها ، وكما هو ثابت من القطع التى وصلتنا والتى ترجع إلى العصر الإسلامى .

الحرير :

يعتبر الحرير ثالث خامات النسيج الطبيعية أهمية ، وقد استخدمه الإنسان في الملابس منذ زمن بعيد . فقد عرف الصينيون طرق غزل ونسج الخيوط المستخرجة من شرائق الحرير منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد أو يزيد . واحتفظوا بسرّه حقبة طويلة من الزمن .

على أنه من الثابت أن قدماء المصريين لم يستخدموا هذه الخامات في منسوجاتهم ، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى انقطاع الصلة التجارية بينهم وبين الصين .

ولكن مصر عرفت المنسوجات الحريرية منذ عصر البطالمة ، وكانت من أهم السلع التجارية في الإسكندرية ، واستمر الحال على ذلك حتى العصر الروماني .

وفي القرن السادس الميلادي انقطع الوارد من الحرير إلى بيزنطة ، بسبب الحرب بينها وبين دولة الفرس ، إلا أنها تمكنت في عهد الامبراطور جستنيان سنة ٥٥٦م من معرفة سر تربية دودة القز وصناعة الحرير .

أما عن النسيج ذى الكتابات فقد قام جاستون فييت باحصاء القطع ذات الكتابات المؤرخة والتي ترجع إلى ما قبل سنة ١٠٤٥م فوجد ٢٧٦ قطعة مؤرخة منها ٤٥ قطعة صنعت خارج مصر و ٢٣١ قطعة صنعت بمصر وأكثرها من النسيج السادة المزخرف بشريط من الكتابة المطرزة بخيوط حريرية مؤرخة .

ومن هذه المجموعة يوجد عدد كبير بمتحف الفن الإسلامى . ومما يسترعى النظر في هذه القطع ضيق شريط الكتابة المطرزة ، أى عدم ارتفاع سيقان حروف الكتابة وعدم وجود زخارف نباتية أو هندسية به .

ولعل السبب في ذلك هو القيود الدينية التي كانت مفروضة على استعمال الحرير . على أن هذه القيود لم تكن جديدة بل كانت موجودة قبل دخول العرب .

أما سبب تقييد نسيج الحرير في أوائل العصر الإسلامي ، فيرجع إلى ما ورد في بعض الأحاديث النبوية الشريفة من تحريم لبس الحرير على الرجال ، فقد ورد عن حذيفة بن اليمان قال : « نهانا النبي ، أن نشرب في آنية الذهب والفضة وأن نأكل فيهما وعن لبس الحرير والديباج وأن نجلس عليه » .

وكان لكل ذلك أثره فوقف صنع الأقمشة الحريرية وفرض على استعمال الخيوط الحريرية في التطريز أوامر صارمة . وبعد نقاش طويل دار حول كمية الحرير التي يسمح بوضعها في الثوب ، انتهى الأمر بتحديد قدر معين من الحرير يباح نسجه في الثوب ، وصدرت الأوامر بها استقر عليه الرأي إلى المصانع لتنفيذها .

وقد أشارت كتب الحسبة إلى ذلك فورد في كتاب معيد النعم ومبيد النقم نص لأمر صدر إلى الخائف وهو « يجوز جعل طراز من حرير بشرط أن لا يتجاوز قدر أربع أصابع » وورد في الحديث الشريف عن قتادة « سمعت أبا عثمان النهدي قال أتانا كتاب عمر ونحن مع عتبة بن فرقد بأذربيجان ، أن رسول الله (ﷺ) نهى عن الحرير إلا هكذا ، وأشار بأصبعيه اللتين تليان الإبهام » كما ورد في حديث آخر عن سديد بن غفلة أن عمر بن الخطاب خطب بالجالية فقال : « نهى نبي الله ﷺ عن لبس الحرير إلا موضع أصبعين أو ثلاث أو أربع » .

ومن هنا وضع لنا السبب في التزام النساء بقصر زخرفة الثوب على

شريط بسيط من الكتابة المطرزة . وقد كان هذا التحديد غنيا كبيرا للحياة الفنية إذ ناسب الأسلوب الزخرفي الذي انتشر في العهد الإسلامي وهو تزيين الملابس بأشرطة أفقية من الحرير الملون في ثوب من الكتان أو الصوف .

على أن التزام هذا التحديد وتقيدته لم يدم طويلا فقد تعددت الأشرطة الحريرية المزخرفة في الثوب الواحد في العصر الفاطمي ثم اتسعت رقعة الحرير في الأقمشة حتى شملتها . ولكن مصر لم تصنع أقمشة من الحرير الخالص إلا في عصر المماليك .

القطن :

لقد تضاربت الأقوال في وجود القطن بمصر في العصر الإسلامي خلال فترة الانتقال ، فلم يسعنا إلا أن نشير إليه إشارة عابرة . ذلك أنه على الرغم من وجود مراجع تاريخية تذكر وجود القطن بمصر منذ العصر الفرعوني ، فإنه لم يكتشف بعد ، دليل مادي يؤكد ماورد في هذه المراجع .

هذا إلى علماء الآثار يجمعون على أن القطع المصنوعة من القطن ليست من مصر ، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فقالوا بعدم مصيرتها حتى ولو كانت الخيوط القطنية مستعملة في زخرفتها فقط ، وحجتهم في ذلك أنه لم تكتشف إلى الآن قطع قطنية عليها كتابات تفيد أنها صنعت بمصر . ولكن يصعب علينا أن نسلم بهذا الرأي ، مع ماورد في بعض المراجع التاريخية من وجود القطن بمصر منذ العصر الفرعوني . فقد ذكر هيرودوت (١) سنة ٤٥٠ ق.م « أن الملك أحس أحد ملوك الأسرة السادسة والعشرين ،

(١) مصر القديمة ج٢ ص ٨٦، ٨٧.

أهدى إلى معبدى جزيرتى ساموس ولاندوس قميصين (صديرين) مشغولين من الكتان والقطن معا » وكان يعبر عن القطن بصوف الصوف».

وقد جاء ذكر القطن فى حجر رشيد ، حيث أشير إليه بأنه نبات يعرف باسم الجوسيون (١) . أما فى العصر الإسلامى فقد كان القطن معروفا للعرب قبل فتحهم مصر ، إذ كان يزرع فى بلاد اليمن والعراق . فلو فرضنا جدلا ، أن القطن لم يكن له وجود بمصر قبل الفتح العربى ، فإنهم لابد وأن يكونوا قد أدخلوه فيها إما بطريق الزراعة وإما بطريق الاستيراد على الأقل ، وذلك فى تجارتهم مع أجزاء الدولة الإسلامية التى كانت تزرعه. وقد ورد ذكر القطن المصرى فى كثير من مؤلفات العرب والمصريين (٢) .

ومهما يكن من الأمر فلا زالت تعوزنا الأدلة القوية من تاريخية أو مادية التى يمكن بها نقض أحد القولين أو اثباته .

(١) البطالة جـ ٢ ص ٣٨٥.

(٢) ابن العوام جـ ٢ ص ١٠٢ وابن البيطار جـ ٢ ص ٦٥٢ والمقرئى جـ ١ ص ٣٨٢ .

الطراز

كان لفظ الطراز يعنى فى أول أمره الكتابة الزخرفية التى توجد على الأقمشة ، وهو لفظ أعجمى مأخوذ من كلمة « طرازيدن » ومعناها التطريز . اذن فالمعنى الأصلى لكلمة الطراز هو التطريز ، ثم اتسع مدلولها فأصبحت تستعمل للكتابة على الورق والنسيج .

وزخارف قطع النسيج السادة المطرزة والتى ترجع إلى الفترة التى نحن بصدددها ، تكاد تكون كلها مقتصرة على شريط رفيع من الكتابة ، ومن المرجح أن يكون الغرض منه هو اثبات التاريخ ومصنع الطراز الذى نسجت فيه هذه القطع ، وليس لمجرد الزخرفة . وقد كانت هذه الكتابة تقتضيها عادة الخلع التى كانت متبعة فى الخلافة الإسلامية .

وقد اختلف المؤرخون القدماء منهم والمحدثون ، فى تعيين الموطن الأصلى الذى نشأت فيه مصانع الطراز ، وانقسموا إلى فريقين : الفريق الأول وعلى رأسه ابن خلدون ، يقول بأن مصانع الطراز فارسية الأصل لأنه كان من عادة ملوك إيران قبل الإسلام ، أن يزينوا ملابسهم بصور الملوك وبأشكال معينة تميزها عن غيرها .

وهذا رأى كما يقول سرجنت مبنى على الافتراض والتخمين لخلوه من الدليل ، إذ لم يورد ابن خلدون أى نص يدعم به رأيه .

هذا إلى أننا لم نعثر في المراجع التاريخية ، على نص يثبت هذا الرأي اللهم إلا تلك القصة التي وردت في الآداب السلطانية ونخص بالذكر منها العبارة الآتية : « ان بساطا لم ير الناس مثله وعليه كتابة بالفارسية الابن الذى قتل والده ابرويز ولم يدم حكمه غير ستة أشهر » .

« وقد أضاف المسعودى إلى هذه القصة ، أنه يوجد على هذا البساط أيضا صورة يزيد بن عبد الملك قتل ابن عمه الوليد بن عبد الملك مات بعد ستة أشهر » ويبدو أن في هذه القصة تناقضا عجيبا لاننا إذا ما سلمنا برأى ابن خلدون واعتبرنا هذا البساط من صنع العصر الساسانى ، فماذا نفسر وجود صورة يزيد على بساط صنع في العصر الساسانى ؟ الحقيقة فيما أرى لا تعدو أحد أمرين : إما أن يكون هذا البساط صنع في العصر الإسلامى أو أن تكون القصة أسطورة مختلفة من أساسها .

ولعل ابن خلدون استتج رأيه مما ورد في بعض كتب العرب من أن هناك نسيجاً باسم خسروانى ، وهذه الكلمة فارسية ، معناها ملكى ، وإن كنا لا نعرف نوع هذا النسيج ، إلا أن اللفظ كان يطلق على الانسجة التى كانت تصنع في مصانع القصور الملكية الساسانية .

والفريق الثانى وعلى رأسه كرابك والدكتور كونل ، فقد لجأ الاثنان إلى مصانع جنسيم في مصر البيزنطية ، فوجدوا قطعاً من النسيج المصرى عليها أسماء بلاد وأشخاص ، وكانت هذه المصانع تحتفظ بسر نظام العمل بالنسبة لبعض الأقمشة الغالية .

وقد كتب سرجنت بحثاً مستفيضاً عن موضوع الطراز ليس بعده زيادة لمستزيد ، انتهى فيه إلى أن مصانع الطراز الحكومية ، كانت توجد في الدولة الساسانية والبيزنطية ، ولما لم يكن للعرب فن خاص يتعارض مع الفنون

التي كانت موجودة في البلاد التي فتحوها ، فقد قبلوا الفنون والصناعات على ما هي عليه .

ولقد أجمع علماء الآثار اعتمادا على ما ورد في المراجع التاريخية وما عثروا عليه من الآثار المادية على أن مصانع الطراز في العصر الإسلامي نشأت في عهد الدولة الأموية ، وظل نظام الطراز معمولا به إلى آخر العصر الفاطمي ، أما في العصر الأيوبي فلم نجد لها أثرا . ولكننا نتساءل في عهد مَنْ مِنَ الخلفاء ظهرت مصانع الطراز ؟ .

ذكر ابن عبد ربه في العقد الفريد « قال هشام بن الحسن رأيت على حسن البصري قميصا بحافته علامة وكان يصلي به ، اهداه له مسلمة بن عبد الملك » . وهذا النص جدير بالاهتمام ، لأن الملابس التي عليها طراز (أى كتابة) كانت توصف بالمعلم .

ويذكر المسعودي أنه كان يوجد في عهد سليمان بن عبد الملك مصانع للطراز . وذكر أبو الفرج الاصفهاني « أن الوليد الثاني كان يلبس ملابس بيضاء ، تتكون من ثياب الخلافة ويصلي بها » والتعبير « ثياب الخلافة » كان يطلق على الثياب التي عليها شريط من الكتابة ، وهي شارة من شارات الخلافة .

وذكر ابن الاثير أنه في سنة ٢٦٩هـ ، لعن الخليفة المعتمد ابن طولون في دار العامة وأمر أن يلعن كذلك على المنابر ، لأن ابن طولون امتنع عن ذكر الموفق في خطبة الجمعة وحذف اسمه من الطراز .

كما ذكر « أن الخليفة المعتمد أشهد الأمراء على أن المعتضد بالله ابن الموفق يتولى الخلافة وأن يحرم ابنه وأن يحذف اسمه من العملة والصلاة وكتابة الطراز » ومن هذا النص يمكننا أن نتبين أهمية الطراز فهو شارة من شارات الخلافة .

وذكر المسعودى أن هشاما كان مولعا بالكساء والفرش وفي أيامه كان يصنع الحرير المرقوم أى الحرير الذى يحتوى كتابات ، وذكر ابن عبد ربه ذلك أيضا.

وقد ورد نص تاريخى عن البيهقى الذى عاش فى عصر الخليفة المقتدر (٢٩٥ - ٣٢٠هـ) فذكر تاريخا مختصرا لتحول الطراز من الإغريقية إلى العربية فقال « يروى الكسائى » دخلت مرة فى حضرة الرشيد وكان جالسا فى الأيوان وأمامه مبلغ كبير من نقود موزعه فى أكياس ، كل كيس به ألف درهم، وكان بيده درهم عليه كتابات ذات بريق وسألنى « هل تعرف من الذى أنشأ الكتابة على الذهب والفضة ؟ » فقلت « عبد الملك بن مروان » وما السبب الذى دعاه لهذا العمل ؟ فقلت « لا أدرى » فقال له « سأقول لك » :

ان القرطاس ينتمى للإغريق ومعظم المصريين مسيحيون يتبعون ديانة الامبراطور الإغريقى ، وطرازة القرطاس كانت بالطراز الإغريقى « الأب الابن الروح القدس » وقد استمرت كذلك فى أوائل العصر الإسلامى حتى عهد عبد الملك ، فاستاء من هذه الكتابة على الورق وهى تحمل فى الثياب والأوانى التى تصنع بمصر وغير ذلك مما يطرز من ستور وغيرها . وعلى ذلك فقد أمر بارسال خطاب إلى عبد العزيز بن مروان وإلى مصر وأمره بالغاء الطراز من على الملابس والورق والستور وأمره أن تكون الاختام التى يستعملها الصنائع على الورق « الله يعلم أن لا إله إلا الله وحده » هذا هو طراز الورق خاصة إلى هذا الوقت كما أرسل إلى كل حكام الولايات بالغاء الكتابات الإغريقية ومعاقبة كل من يخالف ذلك .

ومن عجب أن هذه القصة لم يذكر عنها باقى المؤرخين شيئا ، اللهم إلا الطبرى والبلاذرى اللذان أعادا روايتها ولكنها اغفلا ذكر الثياب

والأوانى، ومن أجل ذلك قال سيرجنت أن نص البيهقي لا يعتمد عليه
مالم تؤيده وثائق أخرى . وقد حفزنى هذا القول إلى البحث فى صحة
النص المشار إليه .

ويميل سيرجنت إلى إرجاع أول ظهور الملابس فى العصر الإسلامى إلى
عصر هشام بن عبد الملك ، فقد عرف عنه حبه للإصلاح فقد شيد كثيرا
من المبانى وأصلح الأرض كما كان مولعا بالملبس . ثم يعود سيرجنت
فيقرر أن أول خليفة كانت عنده ملابس عليها طراز هو مروان ومن
المحتمل أن يكون مروان الثانى ويؤيده فى ذلك كندر ك وكونل . فقد بنى
كندر ك رأيه هذا اعتمادا على قطعة نسيج بمتحف فيكتوريا والبرت مطرز
عليها « مروان أمير المؤمنين » أما كونل فقد وجد قطعة رقم (٢٥٤ ، ٧٣)
منسوجة عليها اسم مروان بمتحف وشنجتن .

وتقول نانسى بریتون أن أقدم قطعة نسيج إسلامية معروفة إلى الآن هى
تلك القطعة التى ترجع إلى عهد الخليفة الأموى الوليد بن عبد الملك من
(٨٦ - ٩٦ هـ / ٧٠٥ - ٧١٥ م) ، وهو الذى نقلت فى عهده الدواوين من
القبطية إلى العربية . وقطعة النسيج هذه مؤرخة (٨٨ هـ / ٧٠٥ م) . وبها
زخارف منسوجة بطريقة القباطى .

وقد شك بعض علماء الفن الإسلامى فى صحة هذا التاريخ بحجة أن
أسلوب الزخرفة يشهد بأنها متأخرة عن القرن الأول الهجرى ، واعتقدوا
أن الثقب الموجود فى نهاية نص الكتابة بعد رقم العشرات كانت به كلمة
مائتين .

وقد رد الدكتور زكى محمد حسن على ذاك بقوله : « لكننا لا نؤيد هذا
الرأى لأن الثقب لا يتسع لأربعة حروف فضلا عن أنه ليس من المستحيل
فى رأينا أن توجد مثل هذه الزخرفة فى القرن الأول الهجرى » .

على أنى أؤيد رأى من قالوا بصحة تاريخ هذه القطعة للأسباب الآتية:-

١ - أسلوب الكتابة بدائى نجد مثيله فى الحفر على الحجر من شواهد القبور التى ترجع إلى القرن الأول الهجرى مثل شاهد القبر الذى وجد بأسوان ونقش الطائف الذى يرجع سنة ٥٨ هـ ، كما تشبه الخطوط العربية القديمة التى وجدت بأوراق البردى . وإذا قارنا هذه الكتابة بتلك التى يطلق عليها (كوفى) يتبين لنا أنها لا تحتوى على الحروف ذات الزوايا فقط بل نجد أن بالحروف استدارة مما يوجد فى النسيج خلال القرن الثانى والثالث الهجريين.

٢ - صيغة النص تختلف عن نصوص القرنين الثانى والثالث ، فقد بحثت فى سجل الكتابات العربية عن النصوص التى جاءت على النسيج فى هذين القرنين فلم أجد من بينها نصا يشبه هذا النص الذى يسترعى النظر لهذه العبارة التى وردت به وهى « شهر رجب من الشهور المحمدية » وهذه الجملة تدل دلالة واضحة على أن الصانع حديث العهد بالتقويم الهجرى .

٣ - أسلوب الزخرفة الذى يتخذونه دليلا على عدم نسبتها إلى القرن الأول الهجرى ، هو فى الواقع من أهم الأدلة على إرجاعها إلى هذا التاريخ، إذ أن أسلوب الزخرفة قبطى بحث ، فقد رسمت العناصر الحيوانية فيه بالأسلوب الكاريكاتورى الذى كان سائدا فى القرن السادس والسابع الميلادى .

٤ - أما عن الثقب الذى يوجد بعد العشرات والذى يظن أنه مكان كلمة، فلا دخل له بالنص بتاتا ، فقد ابتدأ النص وانتهى بعنصر زخرفى على

شكل نجمة مما يدل دلالة واضحة على أن النص قد انتهى ويأتى الثقب بعد ذلك .

والذى أرجحه فى هذا الموضوع أن يكون أول خليفة ظهر فى عهده الطراز على النسيج هو الوليد ابن عبد الملك ودليل على ذلك هو ما يأتى :
أولا : قطعة النسيج الموجودة بمتحف الفن الإسلامى والمؤرخة سنة ٨٨هـ ، وقد سبق أن أثبت صحة تاريخها .

ثانيا : لأدلة النص التاريخى الذى أورده البيهقى أن عبد الملك هو أول من أمر بالغاء الطراز بالإغريقية من على الملابس ومعاقبة كل من يخالف ذلك . ويستدل من اسم صاحب العمامة (صمويل بن مرقص) وأسلوب زخرفتها القبطى أنها من صناعة مصر وهى البلد التى خضعت للإسلام وكانت تكتب بالإغريقية وأمرت أن تكتب بالعربية وإلا حق عليها العقاب كما جاء بالنص السابق .

وعلى ذلك يمكننا أن نعتبر أن أقدم قطعة عليها طراز هى القطعة الموجودة بمتحف الفن الإسلامى وهى من صناعة مصر وترجع لعصر الوليد بن عبد الملك والقطعة الثانية بمتحف وشنجتن وترجع إلى عصر مروان الثانى .

القباطى

القباطى هو النسيج المعروف بـ (التستري) وقد سماه الدكتور عبد العزيز مرزوق « الزخرفة المنسوجة » وهذه التسمية لا تساعد على تعيين هذا النوع بالذات من بين المنسوجات الزخرفية . ذلك أن الزخارف القائمة بالمنسوجات عدا المطرزة ، والمطبوعة والمرسومة كلها منسوجة وأن تباينت واختلفت بعضها عن بعض من حيث المظهر وطريقة الأداء .
ولا فيماذا تسمى الزخرفة الموجودة باقمشة الدمشقى والديباج مثلا ، أليست الزخرفة الموجودة بهذه الأقمشة أيضا زخرفة منسوجة ؟ أما نسيج القباطى فيم تاز بأن زخارفة تتكون من لحفات غير ممتدة فى عرض المنسوج وغير متقطعة .

وإذا تتبعنا نشأة هذا النوع من الزخارف النسيجية ، يتبين لنا أنه وجد فى مصر منذ العصر الفرعونى واستمر خلال عصورها التاريخية دون انقطاع وفى تطور مستمر إلى العصر القبطى والإسلامى وعلى ذلك يمكننا القول بأن نسيج القباطى مصرى النشأة والفكرة والوسيلة .

ونحن اذ نقف أمام هذا العدد الكبير من أنواع المنسوجات المصرية القديمة وبخاصة نسيج القباطى ، سواء الفرعونية منها أو القبطية أو

الإسلامية ، نتساءل هل كانت لها مسميات تميزها بعضها عن البعض ؟ كما نتساءل عن السر في استعمال اسم أجنبي (Tapestry) لها وهى فرعونية قبطية إسلامية الأصل .

فإذا لجأنا إلى كتب التاريخ واللغة للبحث عن أسماء عربية للمنسوجات المصرية ، ومميزاتها ، والاغراض التى استعملت فيها وجدنا بها مسميات لها منسوبة إلى المراكز التى اشتهرت بنسجها ، كالشطوى نسبة إلى مدينة شطا والتينسى نسبة إلى مدينة تينس والديبقى نسبة إلى ديق والطرز الصعيدية نسبة إلى مدن الصعيد .

وفى تفسيرها تقول بأنها أقمشة مصنوعة من الكتان أو الصوف أو الحرير أو خليط منها كالحنيفى وهو ثوب غليظ من الكتان والشرب وهو ثوب رقيق من الكتان والقس وهى قماش من الكتان المخطط بابيرسيم ، والسندسى وهو ضرب رقيق من الديباج وغير ذلك كالمعلم والمخطط والمهلل والمطبر ، والمخ المطوس ، أى ما كانت نقوشه أو زخارفه فيها رسم الأهلة والطيور والخيل والطواويس .

وكتب التاريخ مملوءة بأسماء أخرى للأقمشة ، لا تدل أوصافها على حقيقتها أو الغرض من استعمالها كالبدنة مثلاً ، وهو ثوب كان ينسج للخليفة ولا يدخل فى نسجه من الغزل سداة ولحمة غير أوقيتين وينسج باقية من الذهب .

ولكننا نتساءل عن هذه البدنة وكيف كان نسيجها ؟ وهل كانت تحتوى على زخارف نسجية أو مطرزة أو خالية من هذا أو ذاك ؟ كما نتساءل أيضاً عن نسيج القباطى الذى ذكر كثيراً فى جميع المراجع القديمة والحديثة .
روى المقرئى فى خطه ، أن المقوقس أهدى إلى رسول الله ﷺ ، فيها

أهدى، قباء وعشرين ثوبا من قباطى مصر « كما ورد به ذكر القباطى فى عدة موضوعات فمثلا ورد عند ذكر مدينة تنيس وغيرها من مراكز النسيج .

وعن الفاكهى فى اخبار مكة أنه قال « ورأيت كسوة مما يلى الركن الغربى يعنى من الكعبة ، مكتوبا عليها مما أمر به السرى بن الحكم وعبد العزيز ابن الوزير بامر الفضل بن سهل ذى الرياستين وطاهر بن الحسين سنة سبع وتسعين ومائة .

ورأيت كسوة من قباطى مصر مكتوبا عليها باسم الله بركة من الله مما أمر به عبد الله المهدي محمد أمير المؤمنين أصلحه الله محمد بن سليمان أن يصنع فى طراز تنيس كسوة الكعبة على يد الخطاب بن مسلمة عامله سنة تسع وخمسين ومائة « كما ذكرها مرة أخرى عند الكلام على مدينة تونة ومدينة شطا .

ويذكر البلاذرى فى رواية عن عبد الله بن عمرو بن العاص ، فى صدد فرض الجزية على أهل مصر عند فتحها « وألزم جميع أهل مصر لكل رجل منهم (أى للمسلمين) جبة صوف وبرنسا أو عمامة وسراويل وخفين فى كل عام أو عدل الجبة الصوف ثوبا قبطيا .

ويصف ابن عبد ربه فى العقد الفريد القباطى فىقول ، إذا دنا وقت موسم الحج كانت تكسى الكعبة بالقباطى ، وهو ديباج أبيض ، وإذا حل يوم الفجر كسى البيت بالديباج الأحمر الخسروانى ، وفيه دارات مكتوب فيها حمدا لله وتسيحة وتكبيرة وتعظيمة ..

من الوصف المتقدم نتبين أن كسوة الكعبة المعروفة بالقباطى كانت منسوجة من الكتان المبيض وبها زخارف كتابية على شكل دوائر ، ولما

كانت الطريقة الفنية المتبعة في الزخرفة المنسوجة في العصر القبطي والتي برع فيها القبط ، واشتهروا بها هي طريقة اللحيمات غير الممتدة ، وإذن فلا بد أن تكون القباطى قد زخرفت بهذه الطريقة .

وإذا لوحظ أن نسيج القباطى قد امتاز عن المنسوجات الأخرى التى عاصرتة ، بشرف الاهداء إلى الرسول ، في العصر القبطى ، ثم بشرف استعماله كسوة للكعبة في العصر الإسلامى ، كان لنا أن نعتقد أنه من تلك المنسوجات الممتازة ، إذ ليس من المعقول أن تقدم هدية لرسول الله ﷺ من المقوقس عظيم القبط وقتئذ ، وليس لها من القيمة الفنية والقدر العالى ما يناسب مقام المهدى إليه المهدى .

كما أنه ليس من الجائز عقلا أن يأمر خليفة كهارون الرشيد ، الذى امتاز عصره بالبذخ والترف ، بارسال كسوة للكعبة إلا إذا كانت من أحسن ما ينتجه العالم الإسلامى من الأنسجة في ذلك الوقت وهو القباطى المزخرف بأشهر الطرق الفنية التطبيقية التى كانت سائدة في حينه ، إلا وهى طريقة اللحيمات غير الممتدة .

ذكر أبو المحاسن (١) أنه في السنة الحادية عشرة (٣٩٧هـ - ١١٠٦م) من حكم الحاكم كسا الكعبة بالقباطى . ونحن إذا نظرنا إلى مدلول هذه الكلمة ونعنى بها القباطى وجدنا أنها مأخوذة من كلمة القبط ، ومنها القبطية (٢) وهى ثياب بيض من كتان تتخذ بمصر والثوب منه قبطى . وإذا كانت لفظة قباطى اشتقت من كلمة تعنى طائفة بذاتها للدلالة على أنها من نسيج هذه الطائفة في العصر القبطى ، وأوائل العصر الإسلامى ، فبماذا نعلل إطلاق هذه الكلمة (أى القباطى) على النسيج في العصر

(١) النجوم الزاهرة ج ٤ ص ٢١٧

(٢) الانصاح ص ١٦١

الفاطمي ؟ فهل يفهم من ذلك أن غالبية سكان مصر مازالت إلى هذا العصر من الأقباط حتى أنهم ظلوا يطلقون اسمهم على منتجاتهم ؟ على أنه من الثابت أن كثيرا من الأقباط قد اعتنقوا الإسلام لأسباب عدة ، أما رغبة في الدين الإسلامي أو فرارا من دفع الجزية أو طمعا في منصب من مناصب الدولة .

نعم لقد كان صناع النسيج بل وجميع صناع الحرف الأخرى والزراع في أوائل العصر الإسلامي من الأقباط لأن العرب الذين نزحوا إلى مصر كانوا في غنى عن القيام بهذه الأعمال التي كانت تعد في نظرهم وضيعة ، مادام معاشهم مكفولا من ديوان العطاء (١) .

ولكن هذه الحالة لم تدم طويلا فقد أخذت القبائل العربية تفد على مصر شيئا فشيئا وانتشروا في جميع أنحاء البلاد واختلطوا بالاهلين وصاهروهم ، إلا أن اندماجهم في المصريين اندماجا فعليا لم يتم إلا بعد أن أسقط الخليفة المأمون أسماء العرب من ديوان العطاء سنة ٢١٨ هـ فاضطر العرب في سبيل كسب العيش إلى مزاولة الحرف الصناعية كالنسيج وغيره ، مثلهم مثل مواطنيهم الأقباط سواء بسواء ، وظل اسم القباطي يطلق على ما يصنع هؤلاء جميعا حتى العصر الفاطمي .

مما تقدم يتضح لنا أن استعمال لفظ قباطي في هذا التاريخ المتأخر (٣٩٧ هـ - ١١٠٦ م) لم يكن يعنى اسم طائفة بعينها ، ولكنه يعنى طريقة فنية تطبيقية اشتهر بإنتاجها القبط ، من قبل دخول الإسلام وبرعوا فيها فاصبح اسمهم يطلق عليها ، سواء أكان صانعا قبطيا أم مسلما ، وظل هذا الاسم مستعملا طوال الفترة التي سادت فيها هذه الطريقة الفنية في زخرفة المنسوجات إلى آخر العصر الفاطمي .

(١) المقرئى ج ١ ص ١٥١

ولما ظهرت طرق قتيبة أخرى غير هذه الطريقة اختفى لفظ قباطى وبدأنا نسمع فى اللغات الأوروبية فى العصور الوسطى كلمات أخرى للدلالة على أنواع من الأقمشة مثل الدمشقى نسبة إلى دمشق وموسلين نسبة إلى الموصل^(١).

وهذه الكلمات لا تعنى هى الأخرى وطناً أو جنساً بذاته إنما تعنى طريقة فنية اشتهرت بصنعها مدينتا دمشق والموصل فأصبحت تعرف بأسميهما.

كما أننا نجد نسيجاً أطلق عليه اسم شخص اشتهر بصنعه وهو الجوبلان ، فقد كانت زخارف الجوبلان منسوجة بطريقة القباطى وهى التى استعملها الأقباط من قبل .

حقاً إنه لم يكن مخترعاً لها ولكنه أحيّاها بعد أن طغت عليها الطرق الآلية وكادت تندثر ، فحق له أن يطلق اسمه على هذه الطريقة . كذلك نجد قماشاً يعرف (بالابيسون) نسبة إلى مدينة أوبيسون بفرنسا زخارفه منسوجة بطريقة القباطى أيضاً .

نخلص مما تقدم أن كلمة القباطى ما هى إلا الاسم العربى الصحيح للمنسوجات المزخرفة ذوات اللحامات غير الممتدة ، وهى الترجمة المختصرة لكلمة (Tapestry).

يعتبر نسيج القباطى أقدم المنسوجات الزخرفية ، وأنه أول محاولة للحصول على زخرفة نسجية مكونة من لونين أو أكثر وأن وسيلة صنعه تعد من أبسط الوسائل التى اتبعت فى صنع أقمشة مزخرفة النسيج ، إذ لا يحتاج نسجها إلى أكثر من تقسيم خيوط السدى إلى فريقين متساويين فى

(١) كنز الفاطميين ص ١١٦

العدد (خيوط فردية وخيوط زوجية) ويتحركان بالتبادل بواسطة درأتين أو ما يقوم مقامهما.

وتحدث الزخرفة عن طريق استعمال لحيات ملونة تنسج جميعها غير ممتدة في عرضه وبذلك يتم التكوين الزخرفي له . والطريقة المتبعة لنسج هذا النوع من الزخرفة حتى الآن هي أن يبدأ العامل بتمرير خيط اللحمية الملون في مكان الجزء الزخرفي المطلوب ، داخل الانفراج الذي يحدث عن جذب العامل لنصف الدراّت بالنول الرأسى أو بسبب ضغطه بالقدم على دواسة^(١) أحد الدراّتين بالنول الأفقى ، فيحدث الانفراج وفي كلتا الحالتين تنفصل الخيوط الفردية عن الخيوط الزوجية فيمرر العامل بيديه خيط اللحمية في المسافة المطلوبة ثم تعكس الحركة ويمر خيط اللحمية الثانى في المسافة نفسها أو حسب تحديد الزخرفة ثم يضم تماما إلى خيط اللحمية السابق .

وهكذا حتى يتم نسج الجزء المطلوب مع ملاحظة أن لا يتعارض ذلك أو يحول دون تحريك خيوط السدى في الأجزاء المجاورة له حيث يبدأ العامل بعد ذلك ، في نسج الأجزاء الأخرى المجاورة وبنفس الطريقة وأنها بلون آخر من اللحمية وهكذا باستمرار .

وعلى ذلك فاهم مميزات نسيج القباطى هي ما يأتى :

أولا : أنه ينسج دائما بطريقة نسج السادة وإن الزخرفة به يماثل بعضها بعضا تماما في كل من سطحي المنسوج مع اختفاء خيوط السدى اختفاء تاما بحيث لا يظهر لها أى أثر سوى تضليع خفيف على سطحيه .

(١) معجم الألفاظ ص ١٧٥

ثانيا : وجود شقوق بين أجزاء الزخرفة المستقيمة الرأسية الاتجاه عند عدم استعمال التماسك المتبادل بين اللونين المتجاورين .

ثالثا : وجود ثقب صغيرة عند حدود الزخرفة تظهر واضحة عند تعريض القطعة للضوء وذلك بسبب عدم امتداد اللحمة في عرض المنسوج، إذ ينتهى امتدادها كما اسلفنا عند حدود اللون بحسب مكانه ومساحته من الزخرفة .

ولهذا تعتبر منسوجات القباطى من الأقمشة التى تحتاج فى أدائها إلى قدر كبير من المهارة العملية وكفاية فنية تامة من العامل كما أنه يعتبر من المنسوجات التى يتعذر صنعها بالوسائل الآلية الحالية .

أما الوسيلة التى صنعت بواسطتها نسيج القباطى ونقصد بها الأنوال ، فمن الثابت أن النولين الرأسى والأفقى وجدا جنبا إلى جنب منذ العصر الفرعونى ، فقد عثر على رسم للنول الرأسى بمقبرة نفرحتب وكذلك وجد النول الأفقى الذى يعرف بعد تطوره الأخير بنول أخميم .

أما النول الرأسى ذو الثقل الذى تكلم عنه طومسون وقال بأن القطعتين قد نسجتا عليه ، فلم نعثر على أى دليل أو أثر يثبت أو يوضح إلى حد ما عن طريق الاستنتاج أن النول المذكور كان له وجود فى ذلك الوقت، أى فى العصر الفرعونى اللهم إلا أن يكون الأستاذ قد اعتمد فى تكوين رأيه هذا على قطع من الحجر الجيرى وجدت بأسوان رقم (٣٦٢٧٢) بالمتحف المصرى ومدونة بسجل المتحف على أنها أثقال أنوال ، ويكل منها ثقبان بالقرب من طرفيه وبالتقب آثار احتكاك وتآكل بسيط ، قد يكون آثار احتكاك خيوط بها .

وقد ذكر جول هذه الأثقال على أنها استعملت فى شد خيوط السدى

ودلل على ذلك بوجود آثار احتكاك خيوط من الثقوب الموجودة بها إلا أنه لم يجزم باستعمالها سواء بالنول الرأسى أو الأفقى .
والفرق بين النول الرأسى والأفقى من حيث التركيب وطريقة العمل عليه تتلخص فيما يلى :-

١ - يحتوى النول الأفقى على دراتين لا يجاد النفس أما النول الرأسى فليس به درآت بل يوجد بدلا منها قضبان طويلة بعرض النول لفصل الخيوط بعضها عن بعض لا يجاد النفس .

٢ - يحتوى النول الأفقى على دواستين (ركابين) متصلتين بالدرأتين بخيط ، يضغط عليهما العامل بقدميه فيحدث الانفراج (النفس) وبذلك تصبح يداه متفرغتين للنسج فقط . أما فى النول الرأسى فلا توجد دواسات بل يوجد بدلا منها عامل آخر غير النساج لكى يجذب القضيبين لا يجاد النفس .

٣ - يحتاج النول الأفقى إلى عامل واحد يؤدي عمله وهو جالس بينما يحتاج النول الرأسى إلى عاملين يؤديان عملهما .

مما تقدم نتبين أن النول الأفقى أسهل فى العمل عليه وأيسر من النول الرأسى وذلك من الناحيتين المادية والإنتاجية ، فبينما يحتاج الأول إلى عامل واحد يؤدي عمله وهو جالس مستخدما يديه وقدميه فى آن واحد ، يحتاج الثانى إلى عاملين ، لأن أحدهما يقوم مقام يدي نساج النول الأفقى والعامل الثانى يقوم مقام قدميه .

ولعل القارىء يتساءل ، إذا كان النول الأفقى أيسر من النول الرأسى من كل النواحي فلماذا استعمل النول الرأسى حتى بعد أن تطور النسيج ؟ ولكنه قد يقتنع ، بل وقد يرى أنه من الضرورى وجود النول الرأسى ، إذا علم بأنه يختص بنسج قطع يصعب ، بل يستحيل فى بعض الأحيان

نسجها على النول الأفقى ، وهذه القطع هى التى تتكون زخرفتها من موضوعات تصويرية تملأ القطعة كلها ، ففى هذه الحالة يتحتم أن يكون النسيج فناً وأن يؤدى عمله وهو واقف لكى يرى تفاصيل المنظر الذى ينسجه ، كما يحتاج إلى عامل آخر ليقوم بالعمليات الأخرى التى تتطلبها عملية النسيج كأحداث الانفراج (النفس) وخلافه .

أما النول الأفقى فلا تنسج عليه إلا القطع ذات الزخارف البسيطة وهى التى نجدها غالباً محصورة فى أشرطة .

وبناء على ما تقدم فمن المرجح أن النول الأفقى قد كثر استعماله فى العصر الإسلامى ^(١) ، وذلك لاختفاء المناظر التصويرية من النسيج واقتصار الزخارف على العناصر البسيطة المتكررة التى كثيراً ما نجدها محصورة فى أشرطة أفقية .

ويقول الأستاذ هوبر أن طريقة إيجاد زخرفة بالمنسوجات بطريقة القباطى لم تكن معروفة فى العصور القديمة اللهم إلا عند الصينيين حيث كانت هناك محاولات بسيطة تشبه إلى حد ما تلك الطريقة (أى القباطى) . ثم يتكلم عن نسيج مصر الفرعونى فيقول أما أقمشة قدماء المصريين فقد كانت تحتوى على زخارف غاية فى الروعة وأن هذه الزخارف كانت تضاف إلى المنسوج أثناء نسجه أو بعد تمامه بواسطة الرسم أو الطباعة أو التطريز بالإبرة .

(١) لقد وجد وصف للنول الأفقى فى شعر يرجع إلى عهد الخليفة المهدى العباسى :

أنا ابن خاض الصنوف بعزمه

وقومها بالسيف حتى استقامت

ركاباه لا تنفك رجلاه عنها

إذا الخيل فى يوم الكربة قامت

وكانت الزخارف المضافة إلى هذه الأقمشة تتكون في الغالب من
أشرطة وزخارف منشورة على أرضية المنسوج . وقد وجد في مصر حوالى
سنة ٢٠٠٠ ق.م على أكفان الموميات أشرطة ملونة بخيوط عريضة مختلفة
الألوان، كما وجدت بعض القطع وقد تركت فيها مساحات غير منسوجة،
وهنا يقول هوبر « وهذا يجعلنا نستنتج أن هذه المساحات تركت لكى يرتق
فيها الزخرفة بالإبرة أو لعمل زخرفة بواسطة التطريز من نوع جديد » .
ويستطرد فيقول إن هذه الطريقة كانت تتم بمتهى الدقة منذ سنة
١٥٠٠ ق.م وظلت مستعملة بزخرفة الأقمشة حتى عصر البطالة سنة
٣٠٥ ق.م واستمرت أيضا إلى العصر الرومانى وأوائل العصر المسيحى ،
وقال أن أقدم قطعة من هذا النوع (ويقصد القباطى) وجدت بمقبرة
تحتس الرابع الذى حكم مصر سنة ١٤٥٠ ق.م وقطعة أخرى عليها اسم
امنحتب الثانى .

ونحن لا نتفق مع الأستاذ هوبر وغيره ممن قالوا بأن الزخرفة
بمنسوجات القباطى كانت تحدث عن طريق ملء الفراغ بالإبرة وسواء تم
هذا الحشو على النول أو بعد نزع المنسوج منه فإننى أرى أن مثل هذا
الإجراء لا يمكن أن يتحقق مع سلامة الزخرفة من العيوب لأن العامل
مهما يكن قسدا أوتى من المهارة والدقة لا يمكنه أن يؤدى الزخرفة في
الأجزاء المتروكة بواسطة الإبرة دون عيب أو خطأ .

ذلك لأن العملية دقيقة ومعقدة فهى تقتضيه أن يجعل الخيط يتقاطع مع
السداة تقاطعا دوريا منتظما يتجاوز بعضه البعض خيوط السدى تغطية
تامة، وبخاصة عندما يكون المنسوج ذا أسداء كثيرة العدد كما هو الحال في
القطعة التى يقصدها هوبر ، فهى تحتوى على حوالى ٦٠ خيطا من خيوط
السدى فى البوصة الواحدة .

وإنا لتساءل لم يلجأ العامل إلى مثل هذه الطريقة المعقدة المجهدة وفي متناول يده وسيلة تحريك خيوط السدى حركتين متبادلتين تسمح بمرور خيوط اللحمة في الجزء الذى يرغب عمل الزخرفة فيه وبسهولة تامة في الفراغ الناتج عن انفصال فريقى الخيوط بعضهما عن بعض.

وهل من الجائز فنيا أن نستعمل الإبرة كوسيلة للحصول على زخارف منسوجة في فترة طويلة من التاريخ المصرى امتدت من العصر الفرعونى إلى أوائل العصر المسيحى ، تلك الفترة التى تطورت في أثنائها وسائل النسيج تطورا عظيما وظهرت خلالها منسوجات بلغت من الدقة والروعة مبلغا عظيما دلت على كفاية فنية تطبيقية تستحق التقدير .

أما الأستاذ طومسون فله رأيا يخالف رأى الأستاذ هوبر ، إذ يقول « إن القطعة التى تحمل اسم امنحتب الثانى تسبق أقدم قطعة عرفت من هذا النوع بحوالى ١٠٠٠ سنة ، إذ يرجع تاريخها إلى سنة ٤٠٠ ق.م وأصلها من القرم ومحفوطة بمتحف الهيرميتاج بمدينة بطرسبرج ، ويقول أنها تدل على تقدم صناعة النسيج في عصر امنحتب الثانى وإن الناحية التطبيقية لها تدعو إلى التقدير ، وأن دقة الزخارف النباتية وغيرها لا تترك شكاً في أن الأنوال التى نسجت عليها هذه القطع لم تكن بدائية ، وفضلا عن ذلك فإن ظهر الزخرفة يماثل وجهها كما أن اللحيمات غير ممتدة وليس لها نهايات .

ثم يصف طريقة نسيج هذه القطعة فيقول « من المحتمل أن يكون النسيج قد جلس أمام النول بدلا من خلفه وكان في استطاعته رخو وشد السدى حسب الحاجة في المكان الذى يرغب عمل الزخرفة به » كذلك يقول إن النول الذى نسجت عليه هذه القطعة قد شدت سداه بمجموعة من الأثقال بدلا من ربطها على أسطوانة ، وأن الاسكندناوين والإغريق

قد اتخذوا هذا النول وطريقة تطبيقه أساسا لأنوالهم وقد وجد رسم هذا النول على زهرية بمدينة شنزى سنة ٤٠٠ ق.م.

ويصف لوحه بالمتحف المصرى بالقاهرة تحتوى على كتابات هيروغليفية من بينها كلمة (تحت) ومعناها القوة ، فيقول « إن الكتابة بها تظهر كأنها مطرزة ولكنها فى الحقيقة منسوجة بأسلوب العمل الذى كان سائدا فى العصر القبطى والذى من مميزاته أن اللحمة تقطع السداة فى زاوية حادة بدلا من زاوية قائمة مما يساعد على إيجاد الأقواس فى عمل الكتابة الهيروغليفية مثل (عنخ) أى يشرق ، وذلك بأن يبدأ من وسط الأرضية ثم يملؤها بعد ذلك بعدة لحمت منحنية كخط التحديد .

كذلك يقول « أنه يوجد خلاف بسيط من الناحية التطبيقية بين القطع القديمة وبين تلك التى صنعت فى العصر القبطى والعصر الإسلامى ، إذ نجد فى القطع القديمة تماسكا متبادلا بين اللحمت والاسداء لتلافى الشقوق الرأسية التى تنتج عند تغيير ألوان الزخرفة أما قطع العصر القبطى فقد ترك النساج الشقوق دون تماسك وذلك حتى لا يشوه الرسم . ونحن إذ نتفق مع طومسون فيما أبداه عن نسيج الزخارف على النول بلحمت غير ممتدة ، نخالفه فيما أورده عن رخو وشد خيوط السدى حسب الحاجة ، إذ كيف يتسنى للعامل أن يرخى جزاء من خيوط السدى حسب حاجته فى المكان الذى يرغب عمل الزخرفة به وخيوط السدى ، كما يقول مشدودة بالأثقال ، فإنه إذا رفع فريقا من الخيوط لرخوه ترتب على ذلك ارتخاء الخيوط المجاورة له من الجهتين بحكم وسط الأثقال بعضها ببعض لكى لا تتأرجح ، لأن الرخو المقصود لا يمكن احداثه إلا بهذه الطريقة .

وفي رأينا أن هذه الأوضاع تؤدي إلى عرقلة العامل ولا تخلو من اخطاء عند نسج الجزء المطلوب من الزخرفة ولو اجرينا تجربة عملية بسيطة حسبا جاء بهذا الرأي لتبين لنا استحالة الحصول على نسيج خلو من الاخطاء النسجية مندمج اللحمية في الأرضية وزخرفته . ولا يخفى أن اندماج اللحمت وضمها بعضها إلى بعض في كل مرة هو من مميزات نسيج القباطي، ويتطلب شد خيوط السدي في أثناء العمل شدا محكما لتتزلق اللحمت بعضها بجانب بعض لتخفى خيوط السدي فيما بينها .

وفضلا عن ذلك فإن ارتقاء الخيوط في مكان الجزء الزخرفي المطلوب نسجه يؤدي إلى انضمام خيوط السدي بعضها إلى بعض في المكان المرتقى عند تمرير خيوط اللحمية حتى ولو كانت الإبرة هي وسيلة تمريره ، ويترتب على ذلك ضيق في المساحة الأصلية لجزء الزخرفة المطلوب نسجه (أي زم الجزء) وهو أمر ليس له وجود .

ومما تقدم يتبين لنا أن طريقة القباطي كانت مستعملة في مصر منذ العهد الفرعوني واستمرت خلال عصورها التاريخية حتى العصر الإسلامي ، بل حتى اليوم ، وأنها كانت تؤدي في العصر الفرعوني بنفس الطريقة التي أدت بها في العصر القبطي والإسلامي .

منسوجات اللحمة الزائدة

لقد عثرت اثناء دراستى للنسيج الإسلامى على مجموعة كبيرة من الأقمشة نسجت زخارفها بطريقة اللحمة الزائدة وعلى بعض منها كتابات عربية مؤرخة. ومن عجب أن مرجعا لم يشر إلى هذه الطريقة التطبيقية ، فلم نحظ بشيء من العناية ولا بكلمة عابرة ، من أجل ذلك وجدت لزاما علىّ أن اعطى هذه المجموعة ، ما هى خليقة به من البحث الفنى وتقرير نسبتها إلى العصر الذى صنعت فيه .

طريقة النسيج :

لنسيج اللحمة الزائدة طريقتان الأولى بسيطة وتعرف باللحمة الزائدة التقليدية والثانية أكثر تطورا وتعرف باللحمة الزائدة .

اللحمة الزائدة التقليدية :

تنشأ زخارف اللحمة الزائدة التقليدية عن ظهور واختفاء خيوط اللحمة الممتدة فى عرض المنسوج وتقاطعها مع خيوط السدى وتسمية هذه الطريقة بالتقليدية ترجع إلى أن زخارف هذه الطريقة تشبه أو تقلد زخارف اللحمة الزائدة (الحقيقية) من حيث المظهر .

أما من الناحية التطبيقية فاللحمة التي تكون الزخرفة ليست في الحقيقة زائدة ولكنها تشترك في تكوين أرضية النسيج ، أى أنها لو نزعنا لوجدنا السدى تحتها عارية . ويمثل زخرفة من لحمة زائدة تقليدية حمراء اللون على أرضية زرقاء (كفكرة) ويوضح نظام وضع اللحامات بالمنسوج حيث يلي كل لحمة حمراء أخرى زرقاء وكلاهما تشغل في أرضية القماش نسيج سادة ويوضح قطاع السدى وتمثلة الدوائر المباشرة بالأسود وتحريك اللحمة الرابعة عشرة الزرقاء التي تشغل بنسيج السادة ١ / ١

وكذلك اللحمة الخامسة عشرة الحمراء التي تمثل الزخرفة ومنها يتبين أنها بعد أن تظهر شائفة في مكان الزخرفة تشغل في أرضية المنسوج بنسيج السادة ١ / ١ . لتتم مع اللحمة السابقة للنسيج .

ومن مميزات أو مستلزمات هذه الطريقة (أى اللحمة الزائدة التقليدية) أن تكون الزخارف غالبا بلون الأرضية وذلك لكى لا تظهر عندما تشترك معها في النسيج العادى .

اللحمة الزائدة :

والأسلوب التطبيقي لمنسوجات اللحمة الزائدة التقليدية فتح آفاقا واسعة للحصول على منسوجات أكثر تعقيدا فى النسيج بصرف النظر عما إذا كانت هذه الزخارف مكونة من وحدات صغيرة أو كبيرة تتكرر فى أثناء النسيج بعضها بجوار بعض فى عرض النسيج .

وتمتاز طريقة اللحمة الزائدة الحقيقية عن التقليدية من الناحية النسجية بأن لها لحمة أخرى من لون خيوط السدى تشغل معها بنسيج السادة تليها لحمة أخرى يخالف لون الأرضية لتكوين الزخرفة ، تتحلل اللحامات الأصلية مع اختفائها فى الوجه الآخر من المنسوج دون أن تتقاطع أو تتماسك مع خيوط السدى فى مكان الأرضية بل تترك شائفة .

وعلى ذلك فإن هذه اللحمة التى تخالف فى لونها لون الأرضية لا
تشارك فى نسيج الأرضية أى فى تركيب المنسوج ولا تظهر إلا فى مكان
الزخرفة فوق خيوط السدى فقط بحسب النظام الموضوع . ويلاحظ فى
المنسوجات اللحمة الزائدة أن هذه اللحمة إذا سحبت أو نزعت فإنها لا
تؤثر على النسيج الأصيل ويظهر القماش تحتها تاما غير منقوص .

وطريقة الزخرفة من اللحمة الزائدة حمراء اللون على أرضية زرقاء
(كفكرة) ويوضح نظام وضع اللحمة بالمنسوج حيث يلى كل لحمة زرقاء
لحمة أخرى حمراء لتكوين الزخرفة ويوضح قطاع السدى وتمثلة الدوائر
المهشرة بالأسود وتحريك اللحمة الزرقاء السابعة عشرة وهى اللحمة
الأصلية للمنسوج بنسيج السادة .

وكذلك اللحمة الثامنة عشرة الحمراء التى تمثل الزخرفة ويلاحظ فيها
أنها تظهر فوق خيوط من الخيط الأول إلى الخيط الثامن ثم تختفى أسفل
خيوط السدى حتى الخيط السادس والعشرين كما هو واضح بالرسم .

النسيج المبطن من اللحمية

لقد خلط بعض علماء الآثار بين نسيج الزردخان وبين النسيج المبطن من اللحمية فتكلموا عنهما كأنهما نسيج واحد مع وجود فارق كبير بينهما ، كما نسبوا بعض القطع المنسوجة بطريقة النسيج المبطن من اللحمية إلى مصر في عصر الانتقال . مما اضطررت معه إلى إن ، ألحق هذه الطريقة بالنسيج الإسلامي لايّين الفرق بينهما وبين نسيج الزردخان ، معنا للخلط ولا وضح إلى أى مدى تتحقق نسبة القطع المنسوبة منه إلى مصر .

طريقة النسيج :

يمتاز النسيج المبطن من اللحمية ، باحتوائه على زخارف عكسية على الوجهين ، مما يكسبه مظهر نسيج الزردخان ، ولكن هذا مجرد تشابه في المظهر الخارجى . على أن النسيج المبطن من اللحمية يشبه نسيج الزردخان فى بعض النواحي أهمها ما يلى :

أولا : أن خيوط اللحمية تكون زخارف وأرضية المنسوج ، أما خيوط السدى فتختفى تماما .

ثانيا : أن خيوط اللحمية المستعملة إذا كانت من لونين فإنه يمكن استعمال النسيج من الوجهين إما إذا زادت عن لونين فإن النسيج يستعمل

من وجه واحد وذلك لاختلاط ألوان اللحمت ببعضها ببعض في ظهر النسيج .

أما وجه الخلف بين النسيجين ، الزردخان والمبطن من اللحمة فتتلخص فيها يلي :

أولا : أن النسيج المبطن من اللحمة يحتوى على سداة واحدة ، مهما تعددت ألوان خيوط اللحمة ، أما نسيج الزردخان فإنه يحتوى على سداتين ، سداة حشو وسداة تحببس ، وإن سداة التحببس تتعدد كلما تعددت ألوان خيوط اللحمة .

ثانيا : إن النسيج المبطن من اللحمة إذا احتوى على لونين من خيوط اللحمة ، كالأبيض والأزرق مثلا ، وكانت الزخارف على الوجه باللون الأبيض ، والأبيض مختفيا في الظهر تحت اللون الأزرق .

بينما نجد في نسيج الزردخان أن لون اللحمة غير المرغوب في ظهورها ، لا تكون مختفية تحت لون اللحمة بل تختفى تماما ، وذلك لان خيوط سدى الحشو سدى الحشو السميكة تفصل بينهما تمام الفصل .

المنسوجات المركبة

Compound Fabrics

لقد اشتهرت إيران قبل الإسلام وبعده بصناعة المنسوجات الحريرية المركبة ، لذلك فقد رأيت أن أعطي فكرة مفصلة عن تاريخ فن النسيج في إيران ، حتى يسهل معرفة تأريخ القطع غير المؤرخة ، كما يسهل تمييز القطع الإيرانية من غيرها من المنسوجات .

لقد تقدم فن النسيج في إيران تقدما محسوسا منذ مجيء الدولة الساسانية. وقد شهد بذلك امبراطور الصين (Hawn Tsang) ، عندما رحل إلى الحدود الشرقية للدولة الساسانية ، في القرن السابع الميلادي ، فقد استرعى انتباهه براعة نساجي الفرس ، ليس فقط في صناعة الحرير المزركش بخيوط من الذهب والفضة وهو النسيج الذي عرف باسم الديباج، بل في صناعة المنسوجات الصوفية أيضا .

كذلك تحدثنا المراجع التاريخية ، أنه عندما هجم امبراطور الروم هرقل، على فارس سنة ٦٢٧م واستولى على قصر (Dastasard) عثر على كميات كبيرة من الحرير الخام والحرير المنسوج ، كما وجد عددا كبيرا من السجاد المصنوع من الحرير .

أما ملابس الملوك والامراء فكانت منسوجة من الحرير ومطرزة بخيوط من الذهب والفضة ومرصعة بالاحجار الكريمة على اختلاف أنواعها وألوانها ، كما كانت اعلام الملوك غاية في الدقة والجمال .

وقد كتب المؤرخ أحمد بن عزام الكوفي في أوائل القرن العاشر الميلادي ، يصف مقتل الملك يزدجر آخر ملوك الدولة الساسانية ، وأشار إلى ملابسه ، فقال انها كانت من الصوف ومشغولة بخيوط الذهب والفضة . وكذلك ذكر مؤرخو العرب في القرن العاشر الميلادي ، أن مدينة سوس وشاهبور ويسنا ، كانت مراكز لصناعة النسيج في العصر الساساني .

كما قالوا أن هذه الصناعة نشأت هناك بعد أن نقل إليها عدد من نساجي انطاكية ، ولكن ليس معنى هذا أن صناعة الحرير في فارس بدأت فقط عند مجيء الصناع الاجانب ، فان ايران استفادت حقا من فتوحاتها وجلب أمهر الصناع إليها ، لا لتشيء صناعة جديدة بل لتطوير صناعتها المحلية بادخال عناصر وأساليب جديدة .

ويحتمل أن تكون صناعة الحرير نشأت في ايران في عهد (Gilan) ، أما الطريقة التي اتبعت في نسج الحرير فهي الطريقة التي تعرف اليوم باسم النسيج المبطن من اللحمية (Double Faced Fabrics) وزخارفه تشبه الزخارف المنقوشة على الحجر في طلق بستان ، وكذلك الزخارف المحفورة على المعادن ، وهي تتكون من جامات ودوائر تحصر بينها زخارف نباتية محورة وحيوانات وطيور ، وفي بعض الأحيان نجد الزخارف محصورة في أطباق نجمية أو في أشرطة عرضية .

ويلي الحرير في الأهمية الصوف في العصر الساساني ، وكانت له طريقتان في الصناعة ، الأولى وهي طريقة النسيج المركب (Compound)

المعروف باسم الزردخان والذي أطلق عليه الإغريق لفظ (Polymita) .
أما موضوعاتها الزخرفية فتشبه إلى حد كبير زخارف المنسوجات الحريرية،
وعلى ذلك فمن المحتمل أن تكونا من مركز صناعي واحد .

والطريقة الثانية هي القباطي (Tapestry) وهي تشبه في زخارفها
الرسوم المحفورة على المعادن ، كما أنها متعددة الألوان .

وبرغم ان كثيرا من المراجع ذكرت التطريز عند الكلام عن انسيج
الساساني ، إلا أنه حتى الآن لم نجد قطعة ساسانية مطرزة ، وان كان كثير
من النماذج التي حفرت على المعادن وعلى الحجر تمثل التطريز بوضوح .

لم يؤثر سقوط الدولة الساسانية وخضوع البلاد للحكم الاسلامي في
صناعة النسيج ، فقد كان لبعض التقاليد الاسلامية أكبر الاثر في ازدهار
فن النسيج ، كنسيج كسوة الكعبة التي يقدسها العرب قبل الإسلام
وبعده . كذلك كان لنظام منح الخلع وهو تقليد عرفه معظم شعوب العالم
المتمددين القديم ، فعرفه المصريون القدماء ، كما عرفه الإيرانيون .

وهناك ناحية لها أهميتها ينبغي ألا نغفلها وهي حب العرب للباس
واقتنائهم الفاخر منه ، فكان ذلك عاملا من عوامل المنافسة في الابتكار
والاقتان .

كما أنه لم ينتج عن استيلاء العرب على ايران تغير مفاجيء للأسلوب
الفني السائد في صناعة المنسوجات في ذلك الوقت ، فقد بقيت
المنسوجات الحريرية بعد سقوط الأسرة الحاكمة (التي كانت ترعى مثل
هذه الصناعة الخاصة بالطبقة الازستقراطية) . وظلت قائمة في العصر
الإسلامي . فقد اشتهرت شيراز وسوسة بالمنسوجات الحريرية في القرن
التاسع الميلادي وكان لسهولة الاتجار بين أجزاء العالم الإسلامي ما ساعد
على تصدير الحرير الفارسي .

وقد استمر الأسلوب الساساني هو السائد في صناعة المنسوجات الحريرية في إيران ، إذ كانت صناعة النسيج تعتبر أكثر الفنون محافظة على تقاليد ، وزخارفه ، ذلك أن تغيير طريقة الصناعة وطريقة الزخرفة والمواد الخام تتطلب في كثير من الأحيان تغيير الأنوال بل تغيير المصنع أحيانا ، هذا بالإضافة إلى أن الفاتح العربي لم يكن عنده ما يضيفه في هذا الميدان .

وإذا استعرضنا أنواع الضرائب العينية التي كانت تدفعها فارس كجزء من الخراج عرفنا مدى الإقبال على هذه الصناعة . فقد دفعت الولايات الفارسية في عهد الخليفة المأمون في القرن التاسع الميلادي المنسوجات التالية: عشرين ثوبا من جيلان (Gilan) وثلاثة آلاف من العتابي المختلف الألوان من سيستان (Sistan) وستمائة سجادة من طبرستان و(٢٠٠) ثوب و(٥٠٠) قميص و(٣٠٠) منديل من ريان (Riyan) ونيفاند (Nihavand) وألف قطعة من الحرير من جورجان و(٢٧) ألف قطعة من النسيج من خراسان .

ويقول البيهقي أن علي بن عيسى بن ماهان وإلى هارون الرشيد علي خراسان ، أرسل إليه مع ما أرسل من الجزية ششتاري أصبهاني وصقلتوني (Sukaltuni) وملحم ديباجي وديبائي طريكي وديداري (didari) .

واستمرت خوزستان كمركز هام من مراكز صناعة المنسوجات في العصر الإسلامي وكذا شوشتر وسوسة وجند شاهيور ، فقد صنعت بها المنسوجات القطنية والسجاد والصفوف والستور وأنواع متعددة من المنسوجات .

(١) النجوم الزاهرة ج ٤ ص ٢١٧

(٢) الافصاح ص ١٦١

كما وجدت مصانع حكومية (طراز) على الأقل في مدينة شوشتر ، كما هو ثابت في المنسوجات الاثرية ، كما كانت كسوة الكعبة تصنع في شوشتر، فقد اشترى الخليفة الفاطمي المعز لدين الله سنة ٩٦٤م خريطة للعالم الإسلامي بمبلغ (٥٠) ألف دينار وصفها المقریزی بأنها عبارة عن قطعة من النسيج أرضيتها باللون الازرق وعليها رسم للعالم وأنهاره وبحاره وجباله مطرزة أو منسوجة بخيوط متعددة الألوان ، وعلى كل منها كتب اسمه .

كذلك كانت خراسان ونيسابور ومرو وهرات مراكز هامة لصناعة المنسوجات القطنية وأنواع ممتازة من الصوف وكذا الحريرية المطرزة بخيوط ذهبية .

وإذا اتجهنا شرقا وجدنا مدينة سجدينا (Soghdiano) وخوارزم وبخارى وسمرقند كمراكز لصناعة النسيج ، بل إن بعضها كان ينتج أقمشة كتانية تشبه النسيج المصري ومن ثم فقد أطلقت على منتجاتها أسماء مدن النسيج المصرية مثل دبيق وشطا . كما اشتهرت سمرقند بنوع من الأقمشة استخدم في نسجه الخيوط الفضية عرف باسم سمجن (Singun).

ومن المراكز صاحبة الصدارة في الفن الفارسي : الري واصفهان . فقد كانت الري تنتج نوعا من الوردية المتعددة الاشرطة يعرف باسم اكات (Ikat) ونوعا آخر من النسيج له الحمتان واحدهما ظاهرة على سطح النسيج والثانية مخفية ويعرف بالمنير (Munayyar) .

ويسرد لنا القزويني وكذا ياقوت الحموي عددا من المدن الإيرانية ، مثل (قزوين) التي كانت من المدن الهامة في تجارة المنسوجات . وفي منطقة طبرستان كانت مدينة آمل مراكز إنتاج أقمشة السروج .

كما كان إقليم طبرستان ينتج نوعا من النسيج الأحمر الوردى اختصت بانتاجه المصانع الحكومية فقط ولا يباع إلا إذا وضع عليه خاتم الدولة . أما مدينة تبريز فكانت أهم وأشهر مراكز صناعة النسيج الحريرى ، فهى أول من استعمل الاسلوب الصينى كما استعملت الخيوط الذهبية فى النسيج عن الصين كذلك ، وكانت المنسوجات ذات الخيوط الذهبية تعرف باسم كيمكا (Kimikha) .

وهكذا أن المراجع العربية والأجنبية قد أمدتنا بالشىء الكثير عن مراكز النسيج بايران ، وخاصة الحريرية منها ، فقد ذكروا مثلا أكثر من أربع عشرة أو خمس عشرة مدينة كمراكز هامة لانتاج المنسوجات الحريرية منذ العصر الساسانى وحتى نهاية الدولة العباسية فى القرن الثالث عشر الميلادى .

كذلك أعطتنا هذه المراجع أكثر من اثنى عشر ألف اسم لهذه المنسوجات التى لا بد أن يتميز كل منها عن الآخر ، أو يختص كل نوع منها بميزة لا توجد فى غيره سواء من حيث طريقة الصناعة أو الزخرفة أو اللون أو غير ذلك من المميزات النسجية . ولكن للأسف فإن مرجعنا لم يعن باعطائنا وصفا مفصلا لنوع من هذه الانواع أو تعريفنا وافيها للمصطلحات التى أطلقوها على تلك المنسوجات . ونذكر من هذه الاسماء على سبيل المثال لا الحصر الاسماء التالية :

- ١ - السبوب : الثياب الرقاق وإحداها سب والسبية كذلك . ويقول ابن دريد ، السب الشقة البيضاء وقيل الخمار .
- ٢ - اللهة والنهنة : النسيج الرقيق .
- ٣ - وشاشى : (Washashi) الثوب الكبير الوشى أى كثير الألوان .

وتقول (Phylis) قد يكون الحرير المنقوط . ويقول دوزى أن الكلمة مأخوذة من وشاد الجلد المنقوط (Male) .

٤ - اللاذة واللاذ : ثياب من حرير تنسج بالصين تسميها العرب والعجم اللاذ .

٥ - الطرن : ضرب من الحرير ، ويقال الخز الطارونى ، ويقول دوزى طرن كلمة عربية قديمة لنوع من النبات يعرف باسم بساط الغول .

٦ - الاضريح : الحرير الأصفر ، أو الخز الأصفر .

٧ - الملحم : نسيج خليط من القطن والحرير وعرف بالملحم لأن لحمته من الحرير .

٨ - صقلاتون : (Saglaton) تقول الاستاذة (Phylis) قد يكون ضربا من الحرير المنسوج بطريقة الديباج .

٩ - الرفوف : الثوب من الديباج .

١٠ - العتابى : جاء فى الإدريسى ، بطيخ مخطط بحمرة وصفرة على شكل الثياب العتابى والفصوص العتابى ، ويقول دوزى أن تاريخ هذه الكلمة يرجع إلى عتبة أحد أبناء معاوية ، الذى سمي باسمه أحد أحياء مدينة بغداد وعرفت بالعتابية ، وقام فى هذا الحى مصانع للنسيج أطلق على منتجاتها (العتابى) .

١١ - الوشى المعلم : أى النسيج المخطط والمنقوط .

١٢ - المدمى : النسيج الاحمر وقيل الأصفر .

١٣ - أكات (Ikat) نسيج من الحرير المركب وزخارفه محصورة فى أشربة ضيقة وقيل هو حرير مطبوع من صناعة مدينة الرى .

وإذا أضفنا إلى هذه الصعوبة أن النسيج من الأشياء التى يسهل حملها

من مكان إلى آخر واقبال المسلمين على اقتناء الفاخر منه من أى بلد كان مصدره من بلاد العالم الإسلامى .

والتقليد الخاص باهداء الخلفاء والملوك والسلاطين الخلع إلى الامراء وكبار رجال الدولة ، وإذا لوحظ ذلك تبين الاسباب التى جعلت من العسير أن نحكم على القطع التى نعثر عليها فى حفائر إقليم أو بلد معين أنها من انتاج تلك البقعة ، بل لابد أن تدرس دراسة فاحصة من ناحية المواد الخام وطريقة الصناعة ومواد الصباغة ، ثم الزخارف حتى نأمن أن تكون النتائج قريبة من الحقيقة .

وإذا كانت الدراسة التى قامت بها الأستاذة (Phylis Ackermann) للمنسوجات الفارسية من العصر الساسانى وحتى نهاية العصر السلجوقى فى القرن الثالث عشر الميلادى - قامت على أساس الزخارف دون غيرها من النواحي الأخرى ، فلعل لها بعض العذر ، إذ أن ما عثر عليه من منسوجات هذه الفترة قليل لا يمكن الاعتماد عليه فى إعطائه أحكام عامة . وقد قسمت Phyllos منسوجات تلك الفترة إلى خمسة أقسام تلخصها فيما يلى :

القسم الأول : نسيج زخارفه عبارة عن نقط مثورة (dots) أو محصورة فى دوائر أو صلبان أو كرات ثلاث متماسة مرسومة بالأسلوب الساسانى .
القسم الثانى : نسيج زخارفه محصورة فى أشرطة متكررة ، وقوام الزخرفة فرع نباتى متماوج (Undulating Stem) .

القسم الثالث : نسيج زخارفه ورقة نباتية تملأ الفراغ كله وتحيط بها فروع نباتية وعساليج (Salls) رفيعة متناثرة هنا وهناك . والأسلوب الزخرفى متأثر إلى حد ما بالأسلوب الصينى وخاصة فى معالجة ورقة الكنكر وأوراق العنب . وفى بعض الأحيان تحتوى منسوجات هذا القسم

على زخارف هندسية منتظمة تشبه عش النحل Honey Comb وتشبه الزخارف الحصية في العصر السلجوقي في نهاية القرن الثاني عشر الميلادي. ويندر أن نجد رسوما آدمية أو طيوراً أو حيوانات .

القسم الرابع : تشبه زخارف هذا القسم الرسوم الخزفية المكونة من إطار هندسي مربع أو مسدس الشكل وبداخله معينات صغيرة وبكل معين نقطة.

القسم الخامس : تتكون زخارف هذا القسم من المنسوجات من زخارف هندسية غير منتظمة ومتداخلة في بعضها ، وهذه الأشكال الهندسية تضم بينها عادة رسوما آدمية .

وقد تدهور فن النسيج في إيران في أواخر القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر ، فقد كان لسقوط الدولة العباسية واستيلاء المغول على البلاد أثر سيئ على صناعة النسيج ، إذ قضى على كثير من مراكز النسيج ، ففي منطقة خورستان فقدت مدينة سوس أهميتها إلى الأبد وإن كانت مدينة شوشتر قد استعادت فيما بعد بعض نشاطها الاقتصادي ، أما مدينة جندشاهبور (Yundesapur) فقد خربت ولم تقم لصناعة النسيج فيها قائمة بعد ذلك .

وأما إقليم خراسان فكان أحسن حالا ، فقد ظلت أنوال نيسابور مشهورة في القرن الرابع عشر ، وسلم لمدينة مرو برغم تخریبها ، كثير من صناعات النسيج المتخصصين ، بلغ عددهم (٤٠٠) نجوا من الموت بأعجوبة.

وقد انتعشت مدينة هرات بعد أن وضع المغول مصانعها وأنوالها تحت رعايتهم وكذلك استطاعت مدينة سجدينا (Saghidana) ، التي خربها

وحرقتها المغول مرتين ، استعادت مكانتها كمركز من مراكز صناعة الحرير وتسويقه .

جاء في كتاب نزهة القلوب ، الجزء الجغرافى منه ، أن مدينة يزد ظلت فى العصر المغولى ، مدينة نظيفة لطيفة ، تنتج الحرير وصناعاتها أمناء وممتازون . وجاء فى كتاب « أرض الخلافة » : هناك أقوال موثوق بها تقول أن مراكز إنتاج الكتان مازالت تمارس نشاطها حتى العصر المغولى .

وفى وسط إيران اندثرت مدينة الرى ولم تقم لها قائمة بعد أن خربها المغول تخريبا تاما ، كما أننا لم نسمع شيئا من منتجات مدينة اصفهان من المنسوجات ، علما بأن العصر المغولى يعتبر العصر الذهبى للفنون فى اصفهان .

أما منطقة قزوین فليس لدينا معلومات واضحة عنها ، وإن كانت مدينة تبریز قد أصبحت مركزا تجاريا هاما فى الدولة . فغصت أسواقها بالبضائع وازدحمت بالتجار الوافدين من جميع أنحاء العالم للبيع والشراء على السواء . ومن المؤكد أن كثيرا من هذه البضائع كان من المنسوجات الحريرية التى أقبل على شرائها تجار أوروبا .

كذلك اشتهرت مدينة قم بنوع من المنسوجات الحريرية عرف باسمها قماش (Qumush) ثم أصبح فى العربية مرادفا لكلمة نسيج .

وعلى الرغم مما فعله المغول من تخريب وتدمير للبلاد وللمراكز الصناعية والحرف فى إيران فإنه مما لا شك فيه أنهم أضافوا إلى الفن الشىء الكثير ، وخاصة إلى فن التصوير وفن النسيج من الناحيتين الزخرفية والتطبيقية . أما بالنسبة للزخارف فإننا نرى ذلك واضحا فى صور المخطوطات ، ليس فقط فى ملابس الأشخاص بل فى الستور والفرش كذلك .

ومن الزخارف التي كثرت في القرن الرابع عشر تعدد الأشرطة ، التي كانت تلعب الدور الرئيسي في زخارف منسوجات الشرق الأوسط من مصر إلى الهند ، إلا أن الأشرطة المغولية تمتاز بضيقها أو مصاحبتها لخطوط مستقيمة أو متموجة أو مصاحبتها لموضوعات أخرى متعددة ومتغيرة ويمكن أن نميز بين نوعين من الأشرطة الزخرفية في العصر المغولي ، النوع الأول ، الأشرطة التي تزخرف نسيج الاكات (Ikat) ، والنوع الثاني يمتاز باحتوائه على زخارف هندسية بعته.

على أن استعمال نسيج الاكات (Ikat) لم يكن جديدا بالنسبة لإيران في العصر المغولي ، ولكن الجديد هو أن زخارف الاكات أصبحت تحصر عادة في الأشرطة ضيقة فعرفت بها .

وقد انتشر استعمال الأشرطة الضيقة في إيكات التركستاني أن لم يكن قد نشأت بها ذلك أن مصانع الإيكات في الهند وفي إيران كانت تعرف بالاسم التركستاني وهو (ألكا) ومعناها الأصل التنوع . ومن الطبيعي أن يكون المغول قد أحضروا معهم ما هو شائعه ومفضل في التركستان ، وعملوا على نشره وتعميمه في إيران .

وهناك نوع ثالث من الزخارف في ذلك العصر وهو استعمال الأوراق النباتية القرية من الطبيعة كموضوع رئيسي بدلا من الأوراق الصغيرة المنشورة في القطعة بغير نظام ، والغصون الملتوية المصاحبة لها ، وفي بعض الأحيان يصاحب الأوراق النباتية الكبيرة زخارف حيوانية أو نقط وما شابه ذلك .

وقد ظهر في العصر المغولي عنصر جديد في زخرفة المنسوجات هو السحاب الصيني (تشي Tchi) وهو مأخوذ بطبيعة الحال من الصين ، إذ عثر عليه في زخارف منسوجات أسرة (Han) .

كذلك أخذت إيران عن الصين استعمال زهرة اللوتس في زخرفة المنسوجات ، على استعمال زهرة اللوتس لم يكن حدثا جديدا في زخرفة المنسوجات ، كما لم يكن منشؤها الصين ، فقد وجدت في عصر الأسرات في مصر وسوريا ، ومن الأخيرة انتقلت إلى الهند كرمز للبوذية ومنها انتقلت إلى الصين مع الديانة البوذية .

على أن زهرة اللوتس لم تظهر على النسيج في الصين إلا في عهد أسرة (Tang) ثم انتشر وتطورت في عهد أسرة (Sung) حتى أصبحت أهم العناصر الزخرفية في فن النسيج وانتشرت إلى الغرب على أيدي المغول لمدة قرنين من الزمان ثم أصبحت في القرن السادس عشر من العناصر الزخرفية الهامة في السجاد .

وفي العصر التيموري انتقل المركز السياسى والحضارى إلى شرق إيران، إلى سمرقند وهرات بصفة خاصة ، ولما كانت سمرقند وخراسان مركزين هامين لصناعة النسيج في العصر المغولى ، فقد أصبحتا في العصر التيمورى أهم مراكز صناعة النسيج على الإطلاق .

فقد ذكر لنا الرحالة الإيطالى (Vincezia C'Alexandria) الذى زار إيران في القرن الخامس عشر ، أنها كانت تنتج أنواعا متعددة من المنسوجات الحريرية منها الدمقس والمخمل الذى يعتبر حدثا جديدا في صناعة المنسوجات الإيرانية .

أما مصانع سمرقند الملكية فكانت تنتج نوعا من الحرير عرف باسم زيتونى (Zaytuni) ونوعا آخر عرف باسم كمكاس (Kimklas) ونسيج الكريب والتفتا وترسنالز (Tercnal).

ولم يحتكر شرق إيران الذى أصبح في مركز الصدارة بالنسبة للفنون

عامّة والنسيج خاصة ، صناعة المنسوجات الفاخرة ، فقد اشتهرت مدينة يزد بصناعة أفخر وأدق المنسوجات الحريرية ، فقد ذكر الرحالة (Gulari-nini) أن مدينة يزد كانت تصدر المنسوجات منها إلى أوروبا .

ومن أهم ما تنتجه يزد من المنسوجات الحريرية نوع رقيق وشفاف ، كان مركز تسويقه مدينة الموصل ، ولذا عرف باسم الموسلين . كما اشتهرت يزد بإنتاج نسيج ذهبي ونوع آخر عرف في أوروبا باسم (Damoskine Cham ette) .

وفي وسط إيران كانت مدينة أصفهان ، ماتزال تحتفظ بنشاطها ومكانها في صناعة النسيج . وكذلك ظهرت بعض المراكز الأخرى مثل مدينة قاشان، التي أضحت في القرنين التاليين ثاني مركز في إنتاج المنسوجات الحريرية .

وفي الشمال الغربي ظهرت تبريز كمركز رئيسي لتصدير الحرير الخام والمنسوج . فقد كانت أسواقها عامرة بكل أنواع المنسوجات الحريرية . وكانت مدينة شماك Shamakh التي اشتهرت بصناعة الأكلمة المنسوجة بطريق السوماك تنتج نوعا من الحرير عرف باسم تلمانة Talmana وأنواع أخرى رقيقة وكذا نسيج الاطلس ، أما مدينة ماردين فقد اشتهرت إلى جانب المنسوجات الحريرية بصناعة الخيام .

وتقول الأستاذة Phylis إننا بالإضافة إلى المنسوجات الحريرية التي كانت تصدرها مراكز النسيج الإيرانية عن طريق تبريز إلى أوروبا ، والتي ترسلها كجزية إلى إمبراطور الصين ، نجد السلطان محمد الأول قد أرسل شحنتين من المنسوجات الإيرانية إلى الناصر محمد بن قلاوون بمناسبة توليه العرش سنة ١٣١٤م (٧١٨هـ) .

أما عن زخارف المنسوجات في القرن الخامس عشر ، فنلاحظ اختفاء الأشرطة التي كانت سائدة في القرن الرابع عشر ، واستمرار التأثيرات الصينية التي بدأت في العصر المغولي ، كاستعمال الزهور القريبة من الطبيعة مثل زهرة اللوتس وكذا استعمال السحاب الصيني (تشى) . ولكن على الرغم من استمرار العناصر الزخرفية التي كانت مستعملة في نسيج العصر المغولي ، إلا أن الموضوعات اختلفت اختلافا تاما ، فقد أصبحت أكثر تطورا وانسجاما ورقة وجمالا .

واستمرت صناعة النسيج في العصر الصفوي تشغل المرتبة الأولى ، بين الحرف والصناعات الأخرى ، فقد كان النسيج إلى جانب استعماله في اللباس وفي الإهداء كخلع ، قد استعمل كذلك في العصر الصفوي ككسوة للحوائط والجدران ، كما اتخذ كستور تفصل بين الحجرات ، وفي هذه الحال تقوم مقام الأبواب .

مراكز الصناعة

أما عن مراكز الصناعة في العصر الصفوي فقد انتقلت من الشرق إلى الوسط فانتقلت أولا إلى تبريز ثم إلى قزوین ثم إلى أصفهان التي أصبحت المركز الأول للحضارة في العصر الصفوي .

ويمكن تقسيم زخارف المنسوجات في العصر الصفوي إلى قسمين رئيسيين:

القسم الأول : زخارفه عبارة عن وحدات زخرفية قريبة من الطبيعة .
القسم الثاني : منسوجات زخارفها عبارة عن موضوعات تصويرية مأخوذة من المخطوطات المصورة .

ومما يسترعى الانتباه في منسوجات العصر الصفوي ، ظهور أسماء

رسامى النسيج وخاصة فى عصر الشاه عباس الأول والثانى ، ومما يدل على مبلغ ما وصل إليه هؤلاء الرساميون من الأهمية لمكانتهم الفنية فى ذلك العصر .

ومن هؤلاء المصورين وأشهرهم غياث الدين على النقشبند ، ومعنى كلمة (نقشبند) هو نساج الأقمشة ذات الزخارف الأدمية . نشأ فى مدينة يزد وبلغ من الشهرة والأهمية ، حتى أصبح من فناني قصر الشاه عباس ، وكان جده الخطاط المشهور كمال الدين . وقد ذاع صيته كمصور للمنسوجات المزخرفة (نقشبند) خارج حدود بلده ، فإن السلطان أكبر إمبراطور الهند ، تقبل هدية دبلوماسية من الشاه عباس مكونة من (٣٠٠) قطعة من النسيج منها (٥٠) من صناعة غياث الدين .

كما أن ملوك الهند والترك كانوا يخطبون ود غياث الدين ، لكى يحصلوا على بعض إنتاجه . وقد ظهر إنتاج غياث الدين فى أواخر القرن السادس عشر ، وربما أوائل القرن السابع عشر .

ومن المصورين الذين وجدنا إمضاءاتهم واسماءهم على النسيج : عبد الله ، وإن كنا لا نعرف الكثير عن إنتاجه ، إلا أن الأستاذة (Phylis) ، بعد استعراضها لمعظم القطع التى تشتمل على اسمه ، رأت أن رسومه وأشكاله غير متقنة ، وموضوعاته مزدحمة ، ومختلطة ، وانتهت إلى أن أفكاره متأخرة إذا قورنت بأفكار معاصريه .

كذلك عثرنا على مجموعة من أسماء المصورين على المنسوجات منهم حسين ، فقد وجد اسمه على قطعتين غير كاملتين ولذلك لم نستطع معرفة أسلوبه بوضوح ، ووجدنا اسم معز الدين وهو أحد أبناء غياث الدين الستة : أكمل ، أفضل ، رفيع ، معز ، أصغر ، أبو الفضل .

وهناك أسماء لم نجد لمسمياتها تراجم ، مثل شرافة الذى يتبع أسلوبا مماثلا لأسلوب غياث مما يحمل على الظن أنه كان أحد تلاميذه ، واسم صالحة الذى وجد على قطعة واحدة ، فلم نستطع أن نتبين أسلوبه بوضوح. كذلك عثرنا على اسم (بنت) وقد رجح بعض علماء الآثار أن هذا الاسم قد يكون (بنت غياث) .

ويسجل القرن الثامن عشر والتاسع عشر تأخرا فى صناعة المنسوجات الحريرية فى إيران ، نسبة إلى الحروب الخارجية التى قامت بين الدولة الصفوية والدولة العثمانية ، هذا بالإضافة إلى اختلال النظام الداخلى ، مما أدى إلى اضطراب اقتصادى تبعه تدهور فنى صناعى ، وخاصة فى صناعة النسيج .

وكانت مراكز الصناعة فى شرق إيران ، يزد وقاشان واصفهان وأبيانا ، مازالت تمارس صناعة المنسوجات الحريرية فى القرن الثامن عشر . فكان معظم إنتاج مدينة يزد فى هذا القرن ، من نسيج الاطلس Satin ، وهى عادة باللون الأخضر ويندر أن يكون باللون الأحمر .

أما زخارفه فكانت عبارة عن عناصر نباتية متماثلة ومحورة من الطبيعة . وقد إحتذب كشمير من القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر حذو يزد فى أسلوبها الزخرفى ، فكانت تنتج أنواعا من حرير الأطلس يصل فى مستواه الفنى والصناعى مستوى (شال) يزد .

واستمرت قاشان تمارس صناعة (العمامة) المنسوجة بطريقة النسيج المركب المبطن من اللحمية والنسيج ذى الوجهين double faced . كما

امتاز إنتاجها باحتوائه على أسماء النساجين مثل (عمل محمد حسين ،
صادق) ، كما احتوى على كتابات قرآنية بالخط الثلث الجميل . واشتهرت
أصفهان بصناعة الديباج ذى الخيوط المعدنية وكذا النسيج المركب ونوع
ممتاز من التفتاه كتب على قطعة منها حسن غزى نوع جيداً . أما مدينة
أبيانا، فإن معظم إنتاجها عبارة عن تفتاه من الديباج والأطلس ، زخارفه
عبارة عن مجموعات من الزهور .

نسيج الزردخان

النسيج المركب اسم طريقة تطبيقية شاملة ينضوى تحتها طرق فرعية كثيرة، بل يمكن القول بأن المنسوجات المصنوعة على نول السحب الجيد draw - loom منسوجات مركبة . أما تلك التي صنعت على النول الرأسى أو الأفقى البسيط، مثل النسيج العادى Plain Weaving أو نسيج القبطى Tapestry أو نسيج اللحمة الزائدة extra weft فمنسوجات بسيطة .

لذلك رأيت أن أتناول بالبحث والدراسة ، أنواع المنسوجات المركبة كلا منها على حدة ، من الناحيتين التاريخية والتطبيقية حتى يتسنى لنا معرفة القيمة الفنية والمادية منها ومن ثم نستطيع أن نؤرخ غير المؤرخ منها. ويعتبر نسيج الزردخان أبسط أنواع المنسوجات المركبة من حيث الناحية التطبيقية ، والزردخان اسم تطلقه مصر الآن على نوع خاص من المنسوجات المركبة المزركشة . والزردخان كلمة فارسية معناها دار السلاح.

ولعل السبب فى اتخاذ اسمها لهذه المنسوجات يرجع فيما أرى إلى أن

الدروع المتخذة من الزرد المانع ، وغيرها من الأسلحة ، كانت تغطى بطبقة من نسيج سميك مزركش من الحرير الأصفر والأحمر وغير ذلك .
وقد تكلمت الأستاذة Phylis عن هذا النسيج ، وطريقة نسجه بشيء من التفصيل كما عني الأستاذ لام Lamm بهذا النسيج أيضا في كتابه «القطن في منسوجات الشرق الأدنى في العصور الوسطى» وقد أطلق عليه اسم بولميتا (Poly mitto) .

ولفظ (بولميتا) اصطلاح استعمله الإغريق والرومان من قبل فذكروا Polymitte Trimitta hexmita ومعناها ثلاثة وستة متعدد الخيوط . ويرى الأستاذ لام Lamm أن لفظ بوليميتا يقصد به من الناحية التطبيقية تعدد الدراءات التى تقسم خيوط السدى إلى مجموعات فى نول السحب . ولكن تعدد الدراءات وتعدد خيوط اللحمية لا يختص به نسيج (البوليميتا) وحده ، بل أن هناك طرقا تطبيقية أخرى ، يحتاج نسجها إلى تعدد الدراءات وتعدد خيوط اللحمية ، مثل نسيج اللحمية الزائدة ونسيج الديباج والنسيج المبطن من اللحمية .

أما الأستاذة Phylis فقد فسرت لفظ بوليميتا ، تفسيراً أرى أنه الأقرب إلى الصواب ، وأنه ينطبق تماماً على نسيج الزردخان ، إذ تقول : «أن المقصود من تعدد الخيوط هو خيوط السدى ، إذ نجد فى هذه الطريقة سداتين أو ثلاثاً أو ستاً أو أكثر ، وذلك تبعاً لتعدد الألوان المستعملة فى خيوط اللحمية ، وهذا هو ما يعنيه Polymitte Trimitta hexmita .

ولا تزال دراسة القطع المصنوعة بهذه الطريقة التطبيقية ، سواء من الناحية التاريخية أو الجغرافية موضع خلاف بين العلماء . وهى فى الواقع

تعد من أشق الدراسات وأصعبها ، ليس فقط من ناحية تاريخ فن النسيج، بل أيضا من ناحية تاريخ الفن على العموم ، وذلك لأننا لم نعثر على قطع نسجت بهذه الطريقة وتحمل تاريخا من العهد البارثي ، أو الساساني ، أو الإسلامي في العراق أو إيران .

طريقة النسيج

يمتاز نسيج الزردخان Polimitta بظهور ألوان اللحمية على وجهى النسيج، واختفاء خيوط السدى به اختفاء تاما . ويستخدم فى تشغيله أو صنعه، لحمتان أو أكثر بألوان متباينة مع اعداد سداتين تختفى إحداهما اختفاء تاما بين لحمت سطحى المنسوج . والغرض منها تكوين الزخرفة ، إذ هى تساعد على تبادل وضع وظهور اللحمت بسطحى المنسوج ، بحيث تظهر اللحمت فى كلا السطحين بحسب تفاصيل الزخرفة الموضوعية وأرضيتها ، كما تساعد تلك السداة على زيادة تخانة المنسوج وحشوه دون أن تتقاطع مع اللحمت ، ولذا سميت بسداة الحشو .

أما السداة الثانية فالغرض منها التحسيس على اللحمت الظاهرة بسطحى المنسوج ، إذ لو تركت اللحمت بوضعها المذكور آنفا فإنها تظل شائفة ويراعى فى سدى التحسيس أن تكون رفيعة ومن خيوط متينة .

فإذا رمزنا إلى خيوط الحشو بالدوائر الكبيرة ذات اللون البنى المبينة بالقطاع الرأسى ، ثم بالخط الأحمر للحمة التى تمثل ظهور الزخرفة بوجه النسيج ، وبالخط الأزرق للحمة الثانية التى تمثل ظهر النسيج ، فإننا نجد أن خيوط سدى الحشو ، صارت بحكم وضعها المبين فى الرسم بمثابة عازل أو بمثابة حشو بين اللحمت الحمراء والزرقاء .

لهذا وجب أن يراعى في سمكها أن تكون حسب الحاجة . أما الدوائر السوداء الصغيرة فتمثل خيوط سدى التحيس ، ومهمتها إيجاد التماسك المطلوب بين اللحامات في كل من سطحى المنسوج .

ويلاحظ في معظم القطع الأثرية التى عثر عليها حتى الآن ، أن نسبة عدد خيوط سدى الحشو إلى عدد خيوط سدى التحيس ، هى كنسبة ١:١ أى أن كل خيط من خيوط سدى الحشو يليه خيط من سدى التحيس .

ولما كانت خيوط سدى الحشو بجميع القطع الأثرية غير ظاهرة إطلاقاً على سطحى المنسوج ، فمن الطبيعى أن تكون حركاتها في أثناء النسيج ، مخالفة لحركات خيوط سدى التحيس الظاهرة فوق اللحامات ، وعلى ذلك يمكننا أن نستنتج أنه قد استخدم عدد من الدرءات بعدد الاختلافات الموجودة بالتكرار الزخرفى ، إذ كل تغير في موضوع الألوان في الصفوف الرأسية من الزخرفة ، يترتب على زيادة في عدد الدرءات اللازمة للتشغيل . وإذا تأملنا وجدنا أن عدد الأوضاع المتغيرة أربعة أوضاع أو اختلافات تحتاج إلى أربعة درءات . أما سداة التحيس فيخصص لها درأتان إذا كان التحيس على اللحامات ينسج بنسيج السن الممتد ، أو ثلاث أو أربع درءات إذا كان التحيس على اللحامات ينسج بنسيج المبرد .

مما تقدم يتبين أن منسوجات الزردخان ، تختلف اختلافاً بيناً عن المنسوجات المركبة الأخرى ، مثل الديباج والمبطن من اللحمية والدمقس ، بأن اللحامات هى التى تكون الزخرفة وأرضية المنسوج في كلا السطحين ، بحيث تتبادل الألوان المساحات الزخرفية في وجهى القماش ، وبذلك يمكن استعمالها من الوجهين .

أما في حالة استعمال أكثر من لونين فإنها تستعمل من وجه واحد وذلك لاختلاط ألوان اللحامات بعضها ببعض . كذلك نلاحظ أنه إذا تعددت

ألوان اللحمية تعددت خيوط سدى التحيس تبعاً لذلك ، كذلك يمتاز نسيج الزردخان بكثرة عدد الدرءات المستعملة في نسجه التي تبلغ أحيانا (١٨٠) درأة ، وهو عدد كبير ، لهذا يتعذر نسج القطع ذات الزخارف المتعددة الأشكال والألوان ، على نول السحب البسيط ، بل لابد لها من نول سحب مركب .

نسيج الديباج والدمقس

الدیباج هو النسيج المعروف بالإنجليزية Brocade وبالفرنسية Brocade وإذا بحثنا في المعاجم اللغوية وجدنا أن الديباج بالكسر والفتح من الدبج ، وهو النقش والتزين ومنه دبج المطر الأرض يدبجها دبجا .
وقيل الديباج هو النمط ، وقيل هو الرفوف أى الثوب الرقيق حسن الصنعة. وجاء في موضوع آخر أن الديباج ضرب من الثياب الخضر تبسط.

وجاء في وصف الحرير ، الاستبرق ، ماخشن من الديباج ، وما رق من الحرير فهو ديباج ، والسندس من ضرب رقيق من الديباج .
وجاء في دائرة المعارف : الديباج نسيج من الحرير مختلف الاجناس ، استعمل كثيرا في العصور الوسطى في الشرق ، لباسا للرجال : « وكانت تصنع منه بخاصة أكسية التشريف واشتهرت في بلاد الفاطميين بالقاهرة دار للديباج وكانت تجهزه ».

وفي المعاجم الفارسية ، الديباج معرب (ديبا) وهو الثوب الذى سداته ولحمته من الحرير الخالص . وقيل ديبا فارسية تتكون من كلمتين (ديو) أى الجن ومن (باف) أى نسيج . وعلى ذلك يكون معنى ديباج ، نسيج من

الحرير الخالص دقيق الصنعة ولا يستطيع نسجه إلا الجن ، كتابة عن امتيازته .

وهكذا نرى أن معجما ، لم يعط وصفا أو تحديدا يمكن به تمييز الديباج من غيره من المنسوجات الحريرية . بل إن الأوصاف قد تضاربت إلى الحد الذى أصبح معه ، من المستحيل معرفة الديباج من غيره من باقى المنسوجات .

وتتبع نشأة هذا النوع من النسيج يعتبر من الأمور الشاقة ، ذلك أننا لم نعثر حتى الآن على قطعة مؤرخة ترجع إلى ما قبل العصر الإسلامى . وهذا بالإضافة إلى أن المراجع القديمة ، لم تعن بإعطاء وصف فنى دقيق سواء من الناحية الزخرفية أو التطبيقية .

وقد كثر عدد المنسوجات والملابس التى أخذها العرب عند استيلائهم على الدولة الساسانية . وجاء فى وصفها أن بعضها كان يحتوى على خيوط من الذهب والفضة .

ولما كان من مميزات الديباج احتواؤه على خيوط معدنية ، فليس من المستبعد أن تكون إيران قد عرفت نسيج الديباج على أقل تقدير منذ العصر الساسانى ، أى منذ سنة ٢٢٦م .

ويعتبر الديباج من الناحية التطبيقية من مشتقات نسيج الدمشقى ، ومن الناحية الزخرفية ، من المنسوجات المزركشة والموشاة بخيوط الذهب والفضة . ويستعمل فى نسيج الديباج سداة واحدة وأكثر من لون واحد من اللحمة للزخرفة ، وغالبا ما يكون ضمنها خيوط معدنية كالذهب والفضة والنحاس الذهب ، وجميعها تظهر فقط فى أجزاء الزخرفة ، ثم تختفى فى ظهر المنسوج . أما الأرضية فتكون غالبا من خيوط السدى ، وكثيرا ما تكون بنسيج الأطلس .

ولذلك فإن هذه المنسوجات تستعمل من وجه واحد نظرا لاختلاط
اللحمة بعضها مع بعض في الوجه الآخر منها .

أما نسيج الدمشقى ، الذى اشتهرت بنسجه مدينة دمشق فنسب إليها،
فهو من المنسوجات الزخرفية ، التى يخصص لها سداة واحدة ولحمة
واحدة كلاهما من لون واحد أو لونين مختلفين بحسب درجة الوضوح
اللازمة للزخرفة ، أو بحسب الفكرة الأصلية الموضوعية .

وتحدث الزخرفة بهذا النوع من المنسوجات عن طريق استعمال أطلس
من السداة أو بعبارة أخرى أظهار أكبر عدد من خيوط السداة في أجزاء
الأرضية لاختفاء خيوط اللحمة تحتها ، ثم أطلس من اللحمة في أجزاء
الزخرفة لتختفى خيوط السداة تحت ذلك ، بإظهار أكبر قدر من اللحمة
في أجزاء الزخرفة وبالعكس في الوجه الآخر من المنسوج .

ومن أهم مميزات النسيج الدمشقى أن حدود الزخرفة الناتجة على
سطح المنسوج واضحة التدرج وذلك نظرا لتحريك الخيوط على هيئة
مجموعات مع استعمال أسلوب تطبيقى خاص ليس هنا مجال التحدث
عنه .

أما عن النسيج الأطلسى ، فإنه يمكن الحصول على منسوجات ذات
سطح لامع ، باستعمال ترتيب خاص في تحريك الخيوط ، مثل الطريقة
المستعملة في صناعة المنسوجات المبردية والسن الممتد ، وذلك بتوزيع
علامات الأنسجة المبردية ذات الدراة الواحدة وجعلها متفرقة عن
بعضها . ويترتب على ذلك أن خيوط السدى تتحرك حسب الأبعاد
الموضوعية ، ويسمى النسيج الناتج في هذه الحالة بالأطلس (Atlas) أو
(Stain).

وقد تمتد الأنسجة الأطلسية في اتجاه السدى أو في اتجاه اللحمية أو في كلا الاتجاهين ، كما اتبع في امتداد الأنسجة السادة والمبردية . ويستعمل امتداد الأنسجة الأطلسية كقاعدة أساسية للحصول على أنواع عدة من المنسوجات مشتقة من النسيج الأطلسي . وتنحصر القاعدة المتبعة في امتداد الأنسجة في ثلاثة أمور هي :

أولا : مضاعفة عدد خيوط السدى إذا كان الامتداد من جهة اللحمية (أفقيا).

ثانيا : مضاعفة عدد خيوط اللحيات إذا كان الامتداد من جهة السدى (رأسيا) .

ثالثا : مضاعفة عدد خيوط السدى واللحمية إذا كان الامتداد من جهة السدى واللحمية .

منسوجات القطيفة

تعتبر منسوجات القطيفة الوبرية التى تختلف بوجه عام عن الأنسجة العادية من حيث مظهرها بوجود بروز وبرى الشكل على سطحها نتيجة إضافة خيوط خاصة من خيوط السدى أو اللحمة تظهر بارتفاع معين على سطح أو سطحى المنسوج الوبرى على حسب الغرض من الاستعمال . ويعرف هذا البروز باسم الوبرة ، التى قد تكون مستديرة الشكل على هيئة حلقات كما فى الأقمشة المستعملة فى التجفيف (الفوط والبشاكير والبرانس المستعملة للاستحمام) أو مقطوعة الاطراف كأنسجة القطيفة المستعملة فى الفرش وبعض ملابس السيدات .

أما مسألة تأريخ قطع المنسوجات الوبرية فشاقة عسيرة إلى حد كبير ، فقد وجدت المنسوجات الوبرية فى مصر منذ العصر الفرعونى من الأسرة الحادية عشرة ، واستمرت خلال عصور مصر التاريخية حتى العصر القبطى .

كذلك استمر الأسلوب التطبيقي الذى استعمل منذ العصر الفرعونى كما هو حتى العصر القبطى . ولكن لحسن الحظ إننا كثيرا ما نجد مع الوبرة

زخارف أخرى منسوجة بأساليب نسجية مختلفة وزخارف متعددة مما يساعدنا على تأريخ القطع على وجه التقريب .

وتكاد تختفى المنسوجات الوبرية في أوائل العصر الإسلامي ، إذا لم نعثر على قطع ذات قيمة فنية ترجع إلى تلك الفترة وإن كان اسم منسوجات القطيفة أو الوبرية قد تردد كثيرا في مراجع العصور الوسطى ، إلا أنه عندما كثرت صناعة المنسوجات الحريرية لوفرة المادة الخام ورخص ثمنها بدأنا نجد منسوجات القطيفة وخاصة في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) في إيران وتركيا .

وقد كانت زخارف المنسوجات الوبرية في العصور الوسطى تكاد تكون مقصورة على الزخارف الهندسية البحتة ، وذلك لأن الطريقة التطبيقية ، ألا وهي ظهور وبرة بارزة على سطح النسيج ، لها دخل كبير في الزخرفة ، وهناك بعض القطع عليها رسوم آدمية وحيوانية رسمت بطريقة هندسية .

أما منسوجات القطيفة في القرن العاشر الهجري ، فتحتوى على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير وذلك لأن الوبرة أصبحت قصيرة فلم تطف على الرسم .

ومما لا شك فيه أنه مامن تركيب نسجي أو أسلوب آخر لتقاطع خيوط السداة مع خيوط اللحمية يحدث من تلقاء ذاته مجموعة من حلقات أو عراوى من اللحمية أو من السداة ، كما اصطلح على تسميتها Weft and Warp Loops مجاورة بعضها البعض وظاهرة على سطح المنسوج .

ولكن يستعان على ذلك ، أما باستعمال سداة خلاف السداة الأصلية أو لحمية خاصة لهذا الغرض ، إلى جانب استخدام أسلوب نسجي آخر لإظهار خيوط السداة الثانية أو خيوط اللحمية الخاص بين خيوط السداة

الأصلية ، على هيئة عراوى متجاورة على سطح المنسوج بالارتفاع والكثافة المطلوبة ، ومن ثم أيضا بالوضع الزخرفى المطلوب للأقمشة المزخرفة منها .

أما العراوى التى تغطى سطح القطع الأثرية القديمة التى اصطلح على تسميتها باسم الوبر Terry Piles فهى من اللحمية ، ونرى إنها جاءت نتيجة سحب أجزاء متجاورة من خيط اللحى خاص بها بعد امراره داخل النفس وإبرازها على سطح المنسوج من بين خيوط السداة على هيئة حلقات متجاورة بترتيب ونظام ثابت .

وأهم ما يلفت النظر فى العراوى المذكورة ، إنها متجاورة بجانب بعضها البعض على هيئة صفوف فى عرض المنسوج ، ويفصل بين كل صف وآخر بضع لحمت تشغل مع خيوط السداة بنسيج السادة (١ / ١) ، كما أن اللحمية المستخدمة لهذا الغرض مكونة من خيطين غير مبرومين أو أكثر ، والغرض من ذلك هو زيادة كثافة الوبرة وتغطية أرضية النسيج الأصلى .

وارتفاع الحلقات المذكورة لتكوين السطح الوبرى وتساوى أطوالها لا يمكن أن يحدث دون أن يستعان على ذلك بوسيلة ما ، وهى فى رأينا عبارة عن إدخال قضيب رفيع من الخشب أو السلك ، قطاعة العرضى مستدير أو بيضى الشكل ، داخل الحلقات الناتجة عن سحب خيط اللحمية على الحلقات المذكورة ، وتساوى أطوالها ، ويعرف هذا القضيب عند جماعة النساجين باسم (السلال) .

ونرى أن عملية سحب خيط اللحمية الخاص بالعراوى (Piles) فى المنسوجات الأثرية القديمة ، كانت تحدث أما بواسطة أصابع اليدين أن كانت السداة غير مزدحمة العدد بالخيوط . أو بواسطة (مشكال) من

النحاس أو الحديد أن كانت السداة مزدحمة العدد ، والطريقة الأخيرة أكثر احتمالاً ، إذ بواسطة (المشكال) يتسنى للعمال سحب خيط اللحمية من بين خيوط السداة بيسر تام و بانتظام وبالأبعاد المطلوبة مبتدئاً من جهة اليمين ثم يمرر السلال داخل الحلقة الناتجة وهكذا في كل مرة إلى أن ينتهى من إبراز جميع حلقات الصف الواحد .

أما القطيفة ذات الوبرة من السدى فيعد لها سداتان أو أكثر ، الأولى منها وهى سداة الأرضية وتمثل التركيب الأساسى للمنسوج ، أما السداة الثانية فهى سداة الوبرة أقل من الشد الموجود على سداة الأرضية ليسهل تكوين عرى الوبرة المطلوبة .

والوبرة القطيفة الخاصة بملابس أو أقمشة المفروشات والستور ، وتكون غالباً على سطح واحد « مقطوعة » أو تجمع بين « المقطوعة وغير المقطوعة » فى أجزاء مختلفة من المنسوج على حسب الفكرة الأساسية الموضوع .

وبعد الانتهاء من عملية النسيج تؤخذ الأقمشة لقطع العراوى الناتجة عن خيوط اللحمية أو الناتجة عن خيوط السدى بأسلحة من الصلب مركبة بآلة مخصصة لهذه العملية .

وبعد الانتهاء من عملية التقطيع تمر الأقمشة حول فراجين (فرش) اسطوانية وحلزونية الشكل لتفكيك برمات خيوط اللحمية المقطوعة ونقشها جيداً ثم تؤخذ بعد ذلك لأجراء العمليات التجهيزية الأخرى .

وقد يجتمع فى منسوجات القطيفة وخاصة ملابس السيدات والستور المزخرفة الموشاة بالخيوط المعدنية ، عدة تراكيب كالمبطن من اللحمية أو الديباج أو المبرد أو الأطلس وغير ذلك من التراكيب النسجية للحصول على تأثيرات زخرفية خاصة .

ومما لا شك فيه أن إبداع ما أنتجته إيران في العصر الصفوي . هي القطيفة ذات الزخارف النباتية القرية من الطبيعة ، والألوان القوية المتعددة .

وقد اشتهرت مدينة قاشان بإنتاج القطيفة في القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر ، وخاصة في عهد الشاه عباس الأول والثاني اللذين شملا برعايتهما إنتاج القطيفة الثمينة وإنشاء المصانع لنسجها في شتى البلاد الإيرانية وخاصة أصفهان .

المنسوجات المطرزة

التطريز هو زخرفة القماش بعد أن يتم نسجه بواسطة إبرة الخياطة بخيوط ملونة غالباً ، ومن مادة أغلى من مادة النسيج . وتكاد تكون معلوماتنا ضئيلة للغاية عن فن التطريز في إيران في العصور القديمة ، وخاصة فيما يتصل بمعرفة أنواع غرز التطريز وألوانها والمواد الخام المستعملة فيها . كما أننا لا نعرف شيئاً يذكر عن مراكز الصناعة أو النقوش أو الرسوم المعدة للتطريز .

ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أننا لم نعثر على قطع مطرزة يمكن إرجاعها إلى ما قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وإن كان (ماركوبولو) الرحالة الإيطالي ، يقول إنه رأى عند زيارته لمدينة كرمان ، نساء يطرزن منسوجات حريرية ، رسمت عليها زخارف حيوانية وآدمية وطيور وأشجار وزهور بألوان متعددة . وإن التطريز كان غاية في الدقة والاتقان .

أما بالنسبة للعصر الساساني ، فبرغم أننا لم نعثر على قطع مطرزة ترجع إلى ذلك العهد ، فإن الأستاذ هرتزفيلد (Herzfeld) يؤكد أن الزخارف المحفورة على ملابس الملوك المنحوتة في أماكنهم المقدسة مثل نقش رستم

(Nast Rastum) ونقش شاهبور وطاق بستان (Ta - i - Bastan) ونقش اصطخر فارس . (Hama) وكذلك النقوش المحفورة أو المحزوزة على الأواني المعدنية كانت مطرزة .

ولكننى أؤيد ما ذهب إليه متحف فكتوريا وألبرت من أنه لا يمكن الإعتماد على هذه الزخارف المحفورة كدليل مؤكد على أنها مطرزة ، علما بأنها محفورة حفرا بارزا يبدو واضحا على أرضية الثوب ، كما هو الحال فى رداء كسرى الثانى فى طاق بستان . وذلك لأن مثل هذه الزخارف المكونة من دوائر وجامات والتي تحصر بينها حيوانات متقابلة أو متدابرة تتوسطها شجرة الحياة (Homa) وغيرها من العناصر الزخرفية ، مثل الأجنحة (Winged motives) والعصابة الطائرة (Pativ) يمكن أن تجدها منسوجة كذلك على الأنوال .

ولكن ليس هناك شك فى أن صناعة التطريز وجدت فى العصر الساسانى جنبا إلى جنب مع صناعة المنسوجات . ومن المحتمل أن تكون سجادة كسرى الثانى التى غنمها العرب فى واقعة القادسية والتى أسهبت المراجع العربية فى وصفها ، إن تكون مطرزة .

أما فى القرن الخامس عشر ، فقد سار فن التطريز جنبا إلى جنب مع تطور فن النسيج ، الذى تأثر إلى حد ما بالأساليب الصينية ، وكان السبب المباشر لهذا التأثير الواضح هو استعمال الزى الصينى ، الذى يفضل استعمال الأقمشة الخالية من الزخرفة ذات اللون الواحد والتى تنتهى بالتطريز .

ولما أصبح الزى الصينى هو الزى السائد فى إيران بدأ التطريز يظهر فى ملابسهم يحيط بفتحة الرقبة التى كانت غالبا مربعة من الأمام والخلف كما

هو الحال في الزى الصينى وكان التطريز بالنسبة للزى الصينى يمثل
شارات ومراكز معينة ، أما بالنسبة لإيران فقد كان التطريز مجرد زخرفة
للملابس .

وكانت عناصر الزخرفة المطرزة تتكون من الحيوانات والطيور مرسومة
بالأسلوب الصينى ، أما رسوم الأزهار والنباتات فقريبة من الطبيعة إلى
حد كبير ، وكانت غرز التطريز السائدة في ذلك الوقت عبارة عن غرزة
السلسلة غرز الحشو Cauching والخيوط المستعملة في التطريز هي
الخيوط الحريرية المتعددة الألوان وكذا الخيوط المعدنية .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر ، كان معظم المنسوجات
المطرزة في إيران ، عبارة عن أغطية للأسرة والأرائك والمناضد والموائد وما
شابه ذلك . بينما نجد القطع المطرزة في القرن الثامن عشر عبارة عن
سجاجيد للصلاة وسراويل للنساء المعروفة باسم نقش Nakche .

وتتميز القطع المطرزة في القرن السادس عشر ، بأنها تكون عادة من
القماش القطنى ، أو الكتان الرخو ، أما غرز التطريز ، التى كانت غالبا من
الحرير الملون ، فتكون من غرزة الصليب (Cross stitch) وغرزة الرفى
(draning stitch) و غرز الخيم (tent stitch) فتملأ الأرضية كلها .

وكانت الزخارف المستعملة في تطريز ذلك الوقت تشبه إلى حد ما
زخارف السجاد المعاصر . وهنا يجب إن نذكر أن صناعة السجاد كان يقوم
بها الرجال بينما تقوم النساء بعملية التطريز ، ومن ثم فإن عملية اقتباس
الزخرفة من الواحدة إلى الأخرى شئ طبيعى ومنطقى ، وخاصة أنه كثيرا
ما يكون أفراد الأسرة الواحدة يقومون بكلتا الصناعتين معا .

وقد كان لهذا التشابه بين زخارف السجاد وزخارف المنسوجات
المطرزة أثر كبير في تأريخ التطريز وفي معرفة المراكز الصناعية التى انتجته ،

ومن ثم أمكن تقسيمه إلى مجموعات متشابهة . وعلى ذلك فقد قسم بعض علماء فن النسيج المنسوجات المطرزة إلى أقسام متشابهة وذلك إعتقادا على عناصرها الزخرفية وموضوعاتها التصويرية فيما يلي بيانها :

زخارف التين : إن أقدم القطع التي ترجع إلى القرن السادس عشر والسابع عشر والتي استعمل في تطريزها غرزة الصليب وغرزة الرفي (dran) وكانت زخارفها تشبه إلى حد كبير زخارف السجاد المصنوع في شرق القوقاز ، والتي يطلق عليها اسم التين .

وتمتاز زخارف هذا النوع من المنسوجات المطرزة بأن رسومها كلها تحتوى على زوايا وعلى ما يشبه « الخطاف » الذى يرمز إلى أرجل التين المتعددة بأسلوب تعبيرى بسيط .

واستعمال غرزة الصليب وكذا غرزة الرفي dran بالأسلوب الذى استعمل في زخارف التين . لم يقتصر على الزخارف المحورة والرمزية فحسب كما هو الحال في القطع المعروفة باسم (التين) بل وجد كذلك في الزخارف الحيوانية والأدمية المرسومة بأسلوب مدرسة التصوير الصفوية . وقد نسب بعض القطع المطرزة ذات زخارف (التين) إلى خارج إيران على إعتبار أنها صنعت في شمال غرب إيران في منطقة القوقاز وشرق آسيا الصغرى ، ولكن يجب ألا يغيب عنا أن تلك المنطقة كانت خاضعة للدولة الصفوية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ومن ثم فقد تأثر بأسلوبها التطريزى مناطق كثيرة في إيران وخاصة القرية منها .

زخارف الطيور : هناك مجموعة كبيرة من المنسوجات المطرزة تحتوى على زخارف تشبه إلى حد كبير زخارف السجاد المكون من خيوط تجريدية والذى عرف باسم (سجاد الطيور) ولما كان هذا النوع من السجاد من

صناعة آسيا الصغرى فى القرن السابع عشر الميلادى فمن المرجح أن نكون القطع المطرزة بهذا الأسلوب الزخرفى من صناعة شمال غرب إيران ، أى المناطق المجاورة لصناعة (سجاد الطيور) ..

زخارف الأرابيسك والصيد : أما مجموعة المنسوجات المطرزة ذات الزخارف المحورة بالأسلوب المعروف بالأرابيسك والذى يشبه السجاد المعروف باسم (الأرابيسك) فإن رسومها المطرزة أخرجت بأسلوب تجرىدى تخطيطى ذى زوايا يتناسب مع غرز التطريز السائدة فى ذلك الوقت وهى غرزة الصليب وغرزة الرقى dran

وكثيرا ما يصاحب زخارف الأرابيسك المطرزة ، رسوم آدمية وحيوانية فى مناظر صيد ، لذلك فليس من المستبعد أن تكون هذه القطع المطرزة قد صنعت فى مدينة أربيل التى تقع على الحدود بين إيران والقوقاز ، والتى صنعت بها السجادة المؤرخة ذات الرسوم التى تمثل مناظر الصيد .

وأما القطع التى تحتوى على زخارف مطرزة بأسلوب الأرابيسك فمن المرجح أن تكون من صناعة مدينة قاشان ، إذ أنها تشبه زخارف السجاد القاشانى ، كما أن قاشان كانت فى وقت ما فى العصر الصفوى عاصمة للبلاد .

الزخارف البولندية : وهناك مجموعة من القطع المطرزة بخيوط حريرية متعددة الألوان ، وقوام زخارفها عناصر نباتية على أرضية بيضاء أو ذات لون فاتح ، ومعظم هذه القطع عبارة عن سجاجيد للصلاة أو أغطية ، أما المربعة منها فتستعمل (كبقعة) .

والغرزة المستعملة فى هذا الأسلوب الزخرفى غالبا هى غرزة السلسلة وغرزة الفرع أما ألوان الخيوط الحريرية فهى عادة اللون الأخضر والقرمزى .

وتشبه زخارف هذه المجموعة وكذا ألوانها ، زخارف ولون السجاد المعروف باسم السجاد البولندي (Polish carpets) . الذى كان يعتقد خطأ أنه من صناعة بولندية ولكنه ثبت أخيراً أنه من صناعة إيران . وقد نشأ هذا الاعتقاد الخاطيء من أن معظم هذا النوع من السجاد كان يصدر إلى أوروبا وبولندا بصفة خاصة ، لأن الألوان الفاتحة لا توافق الذوق الإيراني خاصة والإسلامى عامة .

ولم نستطع حتى الآن تحديد مركز معين لصناعة (سجاد بولندا) وإن كان من المحتمل أن تكون مدينة كرمان أو قاشان مركزاً لصناعته ، وفى هذه الحالة فمن المرجح أن تكون القطع المطرزة بأسلوب زخارف السجاد (البولندى) من صناعة مناطق الصناعة والتجارة فى جنوب إيران ، وخاصة أصفهان ويزد أو شيراز وقاشان وذلك لقربها من طريق بغداد التجارى ثم الخليج العربى .

هذا وقد وجدت زخارف تشبه إلى حد كبير زخارف السجاد البولندية ، وكذا القطع المطرزة بهذا الأسلوب مرسومة بالألوان الزيتية على جدران القصر الملكى بمدينة أصفهان المعروف باسم (جهل ستون) ، والذى وضع تصميم زخارفه المصور الإيراني حافظ وتلاميذه .

وقد انتشر هذا الأسلوب من التطريز من إيران إلى الهند ، وأثر كثيراً فى زخارف وألوان النسيج المصبوغ والمطبوع . ولم يقتصر أثر هذا الأسلوب التطريزى على الشرق فحسب بل انتقل كذلك إلى إنجلترا فى القرن التاسع عشر وخاصة فى القطع التى استعملت كستور وأغطية .

وإلى جانب المجموعات السابقة ، هناك قطع كثيرة من المنسوجات المطرزة التى تنسب إلى إيران أرضيتها من الحرير ، بخلاف القطع السابقة

ذات الأرضية القطنية أو الكتانية الرخوة ، ومطرزة بخيوط معدنية وحريرية متعددة الألوان والغرز ، كما أنها تحتوى على عناصر وأساليب زخرفية متنوعة متعددة فى القطعة الواحدة ، وإن كان الغالب فيها الأسلوب الواقعى القريب من الطبيعة إلى حد كبير .

وهذه القطع لا يمكن نسبتها إلى إقليم أو مركز معين ، أولا لتعدد أساليبها وعناصرها الزخرفية، وكذا أنواع الغرز ، وثانيا لأنها وجدت فى مناطق متعددة فى إيران ابتداء من القرن السابع عشر وحتى أوائل القرن التاسع عشر.

النقش : Nakche : وهذه كلمة فارسية معناها اللغوى (التطريز) لكنها استعملت بعد ذلك كإصطلاح فى فن النسيج والتطريز ، يعنى السراويل النسائية المطرزة أو المصنوعة من الديباج الموشى بخيوط من الذهب والفضة.

وتمتاز زخارف هذه السراويل المطرزة منها والمنسوجة ، بأنها تتكون من زخارف نباتية قريبة من الطبيعة ومحصورة فى أشرطة ضيقة فى وضع مائل ، وهذه الأشرطة متراصة بجانب بعضها البعض بحيث لا تترك فراغا على الإطلاق .

ومن المرجح أن تكون هذه السراويل قد طرزت فى أماكن اشتهرت بصناعة التطريز وذلك لدقة التطريز وملء النسيج كله على غرز القطع التى صنعت فى شمال غرب إيران . ومن المشهور أن هذه السراويل قد صنعت فى أصفهان ، حتى أن القائمين على تطريزها أو نسجها يعرفون فى كل أسواق إيران باسم (أصفهاني) .

التطريز المضاف

يمكن تعريف هذا النوع من التطريز بأنه إضافة قطع صغيرة من النسيج إلى مساحة كبيرة مختلفة في اللون وفي كثير من الأحيان في المادة وذلك بواسطة اخاططها بإبرة الخياطة وبغرز مختلفة . ويحدث عن هذه الإضافة شكل أو عنصر زخرفي جميل . وتعرف هذه الطريقة من التطريز عندنا في مصر باسم (شغل الخيم) وفي تركيا باسم (شغل الصرمة) وفي إيران باسم (الكلبدون أو الرشت) .

أما في أوروبا فتعددت أسماء هذه الطريقة من التطريز بتعدد الشكل الزخرفي ، فهي تعرف باسم الزخرفة المضافة Applied وتعرف باسم re-served technique أو Patch work أما إذا كانت القطع المضافة صغيرة جدا بجانب بعضها ومتعددة الألوان فتعرف باسم الفسيفساء .

على أن هذه الطريقة تعد في معظم الحالات أرخص أنواع التطريز ذلك لأن القطع المطرزة يتم زخرفتها بسرعة . كما تمتاز زخارف هذه الطريقة بأن معظم رسومها هندسية . مما يسهل قصة في القطع الصغيرة من النسيج . ويصاحب القطع المضافة في كثير من الأحيان غرز تطريز متعددة مما يناسب الزخرفة وإخراج الأشكال والمناظر العامة .

أما عن تاريخ ونشأة هذا النوع من التطريز فليس بالأمر الشاق العسير، ذلك أن سهولة أداء معظمه وسرعة الانتهاء منه ، والحصول على منسوجات مزخرفة مزركشة بأبسط وأقل التكاليف يؤكد أن هذه الطريقة عرفت منذ فجر التاريخ ، وأنها أول محاولة عرفت لزخرفة المنسوجات والملابس على الإطلاق .

فقد عرفت هذه الطريقة منذ العصر الفرعوني كما عثر الأستاذ أوريل شتين Aurel Stein في كهوف البوذية التي ترجع إلى مابين القرنين السادس والتاسع الميلادى على مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الإضافة ، والزخارف غاية في الدقة والإتقان مما يدل على ممارستهم لهذه الطريقة من التطريز منذ أمد بعيد .

كذلك يوجد في المتحف القبطى كثير من القطع المطرزة الإضافة وهى ترجع إلى الفترة ما بين القرنين الرابع إلى السابع الميلادى . ثم استمرت هذه الطريقة مستعملة فى زخرفة المنسوجات طوال العصور الوسطى فى مصر الإسلامية ، وكان انتشارها بشكل واضح فى العصر المملوكى منذ القرن الثالث عشر الميلادى .

وانتشرت هذه الطريقة فى أوروبا بكثرة فى بلاط الملوك والأمراء فى العصور الوسطى وخلال النظام الإقطاعى فهناك قطعة محفوظة فى كاتدرائية (بامبرج) بألمانيا ترجع إلى القرن الحادى عشر .

ثم انتشر على نطاق واسع هذا الأسلوب من التطريز ، فى زخرفة وتزيين الفرش والأغطية والستور فى القرن الخامس عشر فى أوروبا وخاصة فى إيطاليا حيث عرفت هذه الطريقة من التطريز المضاف .

التطريز بطريقة رشت

هناك مجموعة كبيرة من القطع المطرزة بطريقة الإضافة ، زخارفها غاية في الدقة والإتقان وتملأ النسيج كله حتى أنها تبدو وكأنها منسوجة وليست مطرزة وتعرف باسم (رشت) . ورشت هذه مدينة صغيرة تقع على بحر قزوين . بدأ ظهورها كمركز هام من مراكز المنسوجات المطرزة منذ القرن الثامن عشر .

وتتماز طريقة (رشت) بأن كل قطعة مضافة يحيط بها (كردون) . ولذلك فإن رسومها وزخارفها تبدو دائيا محدودة ومتقنة . وقد انتشر هذا الأسلوب في فن التطريز في إيران منذ القرن الثامن عشر ولكنه كثر بشكل واضح في القرن التاسع عشر إذ كان يصنع منه سجاجيد الصلاة والستور والقرش وكذا السروج .

وكثيرا ما نرى ستور من الجوخ الأسود بطريقة رشت ، رصعت زخارفة باللؤلؤ والاحجار الكريمة .

وقد استعمل الصوف لأرضية الستر ، أما القطع المضافة فمن الحرير الأطلس ، وأما الخيوط المستعملة في التطريز فمن الحرير ومن الخيوط الفضية والذهبية وقد رصع معظم الزخارف بالاحجار الكريمة واللؤلؤ .

طريقة التطريز : استخدم الجوخ في أرضية الستر حتى تثبت عليها القطع المضافة المصنوعة من حرير الأطلس المتعدد الألوان وقد أحيط معظم القطع المضافة (بكردون) حريري دقيق مما ساعد على إخراج الرسوم دقيقة ومتقنة حتى في الإنشاءات البسيطة .

وقد استعملت في تطريز هذا الستر جميع أنواع التطريز تقريبا ، منها غرزة الحشو وغرزة الرفي ، ذات الوضع المائل وغرزة البطانية والسلسلة ثم غرزة الركوكو في تطريز بذور الزهور ، وكذا الترصيع بالاحجار الكريمة اللؤلؤ .

الزخارف : تشبه زخارف الستر زخارف السجاد الإيراني المعروف باسم هرات ، الذي يمتاز باحتوائه على ورقة نباتية تبدو في وضع وكأنها هبت عليها الريح . ويتوسط الستر ، جامة تشبه النجمة بها كتابات فارسية ، يعلوها ملاكان مجنحان يحملان تاجا مرصعا بالجواهر واللؤلؤ ويعلو التاج جامة أخرى بها كتابات فارسية تحتوي على اسم المهدي السلطان ناصر الدين شاه قاجار ووالدته ، كما تحتوي على تاريخ الأهداء بسنة ١٢٨٨ هـ .

وفي ركني الستر من أعلى جامتان تحتويان على كتابات نصها : لا فتى إلا على ولا سيف إلا ذو الفقار وفي وسط الستر من أسفل توجد زهرية على شكل (الانفورا) اليوناني ، على جانبيها رسم أسد يحمل فوق ظهره قرص الشمس وفي يده سيف ، وهو شعار الدولة الإيرانية . أما باقي مساحة الستر فقد ملئ بزخارف نباتية وطيور معظمها يمثل الهدد .

ويحيط بالستر إطار يبلغ عرضه ٢٥ ، من المتر ، مكون من أربعة أشرطة عرضها مكون من بحور بعضها سداسي الشكل والبعض الآخر مربع

وتحتوى كلها على أبيات من الشعر الفارسي بخط نستعليق ، والمعنى العام لترجمة هذه الكتابات هو (هذا الستر المصنوع من الصوف والحرير والقطن مرسل جزءا من الجزية السنوية ، ويرسل هذا الستر معززا مكرما على جمل لكى يوضع على الشرفة الشريفة كرمز للوفاء وتعبير عن الإخلاص ورغبة فى العفو والمغفرة) ثم عبارة (يا على أعنى واقبلنى) مكررة ثلاث مرات . ويحيط بشريط الكتابة من جانبيه شريطان الرابع وهو الداخلى يتكون من زخارف نباتية مرسومة بأسلوب تبدو كأنها شرفات .

التاريخ : من المرجح أن تكون القطعة من صناعة مدينة رشت للدقة المتناهية التى طرزت بها الزخارف المضافة وهى مهداة من السلطان ناصر الدين قاجار ووالدته سنة ١٢٨٨هـ، فى القرن التاسع عشر الميلادى .

منسوجات الشبكة المطرزة

منسوجات الشبكة ، هي الأقمشة التي تتكون من خيوط يلتف بعضها حول بعض التفافا يجعلها تتقاطع تقاطعا غير عادى ، ينتج عنه فراغ أو ثقب بين الخيوط فينشأ عنها أنسجة وكلها فتحات وخفيفة الوزن .
ونستطيع أن نتيين من هذا الوصف الموجز لمنسوجات الشبكة أن النسيج يحتوى على مجموعة من خيوط السدى يلتف بعضها حول بعض فى مكان التخریم ، ثم تعود هذه الخيوط فتقاطع تقاطعا منتظما مع خيوط اللحمه .

وفى هذه الحالة يتحتم وجود سديتين ولحمه واحدة لصنع هذا النوع من الأنسجة ، السدى الأولى مهمتها أحداث الفتحات أو الخروم وذلك بأن تلتف حولها خيوط سدى أخرى ، ولذا يجب أن تكون ثابتة حتى يسهل التفاف الخيوط الأخرى حولها ومن ثم فقد عرفت باسم السدى الثابتة أما السدى غير الثابتة فهي دائمة الحركة فى الأجزاء الخالية من التخریم والثقب تتقاطع تقاطعا منتظما مع خيوط اللحمه ثم تعود فتلتف حول السدى الثابتة فى مكان الخروم ولذا فقد سميت بالسدى المتحركة .

أما اللحمة فالغرض منها إيجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغ الناتج ، على أن التركيب النسجي لمنسوجات الشبيكة يختلف باختلاف الرسم الموضوع للخروم أو بالتأثير النسجي المطلوب إذ أن كل رسم يتطلب ترتيباً معيناً للخيوط الثابتة بالنسبة للخيوط المتحركة .

ومما تجدر الإشارة إليه أن منسوجات الشبيكة العادية تحدث خرومها وفراغاتنا عادة عن طريق خيوط السدى أما خيوط اللحمة فلا تلعب إلا دوراً ثانوياً في عملية التخريم وإنما مهمتها هي إيجاد التماسك بين الخيوط وتثبيت الفراغات . كما يلاحظ أن يترك دائماً رخواً مناسباً لخيوط السدى المتحركة يساعدها على الالتفاف حول السدى الثابتة في يسر وسهولة وينتج الأقواس اللازمة لإيجاد الشكل الدائري للخروم ، وتعرف هذه الحركة باسم (حركة الرخو) .

المنسوجات المصبوغة والمطبوعة

Dyed and Printed Fabrics

عرف الإنسان الصباغة في زخرفة المنسوجات منذ عهد بعيد فقد دفعته الرغبة في تجميل كل ما يحيط به إلى استخدام الصبغات في تلوين جسمه ونقش جدران كهفه بالصور والرموز التي استنبطها ليفسر بعض المظاهر الكونية التي تحيط به . فلما ارتدى الثياب عنى بزخرفتها بأسلوب أكثر تطورا وتهذبا فبدأ بصبغها قبل أن يطرزها أو ينسج زخارفها .

بعد أن عرف الإنسان اللون في زخرفة المنسوجات ونعنى به الصباغة ، بدأ يفكر في الاستفادة منه بأسلوب زخرفي يستطيع عن طريقة تسجيل بعض المظاهر الطبيعية التي تحيط به من نبات وحيوان طائر فاخترع طباعة النسيج .

ويرجع تاريخ أقدم قطعة مصبوغة عثر عليها حتى الآن إلى العصر الحجري فقد وجد الأستاذ يونكر في مقابر مرعدة بينى سلامة الواقعة على حافة الدلتا الغربية كما عثر في منطقة الفيوم على أقمشة كتانية مصبوغة يرجع عهدها إلى العصر الحجري الحديث .

أما النسيج المطبوع فيرجع إلى عصر ما قبل الاسرات فقد عثر في مقابر قدماء المصريين على قطع من النسيج مزخرفة بطريقة الطبع يرجع تاريخها

إلى مائة وتسعة عشرة قرناً قبل عهد الأسرات . ومعظم هذه القطع مطبوعة حافاتها باللون الأحمر .

وفي سنة ٢٠٠٠ ق.م أصبحت صناعة الطباعة والصباغة خاضعة لأشراف الحكومة ، ثم سمح لبعض الأهالي بإقامة بعض المصانع الأهلية حتى تستطيع أن تسد حاجة الشعب من ذلك النوع من المنسوجات كما استطاعت مصر أن تفي بالتزاماتها منه تجاه السوق الشثا يدل على ذيوع شهرتها في هذا الميدان .

واستمرت مصر في طباعة وصبغة المنسوجات الكتانية والصوفية طوال العصر الفرعوني فالعصر البطلمي فالروماني فالعصر القبطي . ولما دخل العرب مصر استمرت في استعمال الطباعة كوسيلة في زخرفة المنسوجات إذ تطورت طرق أخرى كانت وماتزال على جانب عظيم من التقدم لزخرفة النسيج .

على أن طباعة النسيج عادت إلى الظهور بشكل واضح في مصر في العصور الوسطى وخاصة في العصر المملوكى متأثرة في زخارفها إلى حد كبير بالأساليب والطرق المتبعة في الشرق الأقصى .

وقد أشار العالم الإغريقي K. tisias سنة ٤٠٠ ق.م إلى شهرة الهند بمنسوجاتها القطنية الزخرفية بالنقوش المرسومة Painted والمطبوعة Printed بطريقة المواد العازلة resisted وخص بالذكر ألوانها الناصعة . كما ذكر في كتاباته أن هذا النوع من القطن المطبوع كان منتشرًا بين نساء الفرس وخاصة في مدينتي سوس واكتانا .

وفي العام الرابع عشر الميلاد ، ذكر الجغرافي استرابون في كتاباته ، أن من بين حاصلات الهند وصناعاتها الملابس القطنية بالزهور المطبوعة وهناك

نص لاتينى يرجع إلى القرن الرابع الميلادى نقله جريجورى العظيم فى القرن السادس جاء فيه أن ألوان الصباغة الهندية لاتقارن) :

أما عن الطرق التى اتبعت فى عملية طباعة المنسوجات فى العصور القديمة والوسطى . فلعل الطريقة التى تلت طريقة الرسم باليد هى طريقة استخدام المواد العازلة resist مثل الشمع أو الطفل لتغطية المساحات والزخارف التى لايراد صباغتها بلون معين ، فإذا غمس النسيج فى أحواض الصباغة فإن المواد العازلة تمنع تسرب لون الصباغة إلى المساحات المغطاة بها وقد عرفت مصر هذه الطريقة من الطباعة بواسطة المواد العازلة منذ القرن الخامس للميلاد .

وعرفت الصين الطباعة بطريقة القوالب Block Printed منذ عهد بعيد وخاصة مدينة Shoso - in باقليم نارا Nare وإن لم يعرف على وجه التحديد تاريخ نشأتها .

وتعتبر الطباعة بالقوالب من أهم طرق الصباغة اليدوية وذلك لسهولة وقدرتها الكبيرة على الإنتاج السريع ، والطباعة بالقالب عبارة عن رسم وحدة زخرفية على القالب الخشبى ثم تحفر هذه الرسوم إما حفرا بارزا .

وفى هذه الحالة يسمى اليابانيون القالب ذا النقوش البارزة بالقالب الإيجابى Positive والقالب ذا النقوش الغائرة بالقالب السلبى Negative ثم يغمس القالب فى مادة الصباغة ويطبوع على النسيج فيظهر الرسم ملونا بالصبغة فى حالة القالب الإيجابى وتكون الزخارف بيضاء خالية من الصبغة فى حالة القالب السلبى بينما يصبغ الإطار المحيط بها .

وقد استخدمت جاوة منذ سنة ٤٠٠م طريقة متطورة فى طباعة المنسوجات بطريقة المواد العازلة، عرفت هناك باسم الباتيك Ba-

Wa Batik tik. وتنقسم هذه الطريقة إلى قسمين الباتيك الشمعى Wa Batik
والباتيك المربوط tie and dye

ويمتاز النسيج المطبوع بهذه الطريقة بتداخل فى الألوان وتعاريق جميلة
تحدث عن تسرب مواد الصبغة إلى شقوق الشمع الموجودة على النسيج
أثناء عمليات الغمر فى الصباغات وتحتاج هذه العملية إلى عدة أيام
لإتمامها، إذ أن الرسوم يجب أن تحدد على وجهى النسيج بواسطة شمع
النحل الذى يضعه أهل جاوة فى أوران صغير تعرف باسم Tjanting

ويجب أن يكون الشمع ساخناً سائلاً حتى يملأ التصميم الزخرفى ثم
يترك النسيج مدة كافية حتى يتم وصول الشمع إلى مسام النسيج ثم يغمر
النسيج بعد ذلك فى أحواض بها ماء بارد ويكسر الشمع باليد لإحداث
شقوف به ثم يغمر فى حمام الصبغة وهو مبتل فتحدث الأشكال المجزعة
المعروفة الجميلة التى تتميز بها هذه الطريقة ، وبعد أن تتم عملية الصباغة
يوضع النسيج فى أحواض بها ماء مغلى ويقلب حتى يزول الشمع .

وقد يستعمل فى طريقة الباتيك اختام خشبية بها أشرطة نحاسية تعرف
باسم Tjanting Tjop تحفر فيها الوحدات الزخرفية . وقد عرفت
المنسوجات المطبوعة بهذه الاختام باسم تيجان Tjappen

أما طريقة الباتيك المربوط ، فإنها برغم هذه التسمية لا تمت بصلة
للباتيك الشمعى ، إذ أنه يستخدم فيها خيوط رفيعة مشمعة تربط بها أجزاء
معينة من النسيج بقصد منع تسرب مادة الصباغة إليها وتركها بيضاء .

وقد حلت هذه الخيوط العازلة محل الياف النخيل ولحاء الخشب
المستعملة فى العصور القديمة. وقد اشتهرت مدينة راجيوتانا Rajuptana
بطباعة المنسوجات بطريقة الباتيك المربوط، فقد صنعت منه الزى القومى

للسيدات السارى مدينة جرات Yujarat ومدينة سورت Surat وكذا مدينة أوبرا Orisra .

أما عن تاريخ فن طباعة المنسوجات في إيران ، فليس لدينا معلومات مؤكدة أو موثوق بها يمكن الإعتماد عليها أو الرجوع إليها فقد ذكر بيكر Buker اعتمادا على ما جاء في كتاب أن صناعة المنسوجات المطبوعة ، ظهرت في إيران في عهد محمود الغزنوى ولكنه لم يشر إلى أى قطعة أثرية أو يعط دليلا على ذلك .

أما الأستاذة Phylis فقد أشارت إلى قطعة من الحرير عليها زخارف مطبوعة ترجع إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى أى أنها صنعت في العصر السلجوقى .

وهذه القطعة موجودة بمتحف دترويت وقوام زخرفتها جامة بيضاوية مدببة تحصر بينها طاووسين متقابلين ، ويحيط بها شريط من الكتابة العربية بالخط النسخ نصها : (توكلت على الله الذى لا راد لقضائه) كذلك أشارت Phylis إلى قطعتين من النسيج المطبوع تحملان اسم الصباغ أميراك (Amerak) كما أنها ذكرت قطعة من الحرير المركب double Fab-rico زخارفها مطبوعة ومحصورة في أشرطة مائلة تشبه نسيج الإيكات Ikat الذى الزخارف المنسوجة أو المطرزة وقد عثر على هذه القطعة في مقبرة بمدينة الرى .

وبرغم وفرة عدد القطع الأثرية التى تثبت وجود منسوجات مطبوعة في إيران يرجع تاريخها على أقل تقدير إلى العصر السلجوقى ، إلا أننا لم نعثر على الأدوات التى صنعت بها مثل القوالب والاختام وما إليها .

أما في القرن السابع عشر والثامن عشر فقد عثرنا على كثير من القوالب التى تعرف الآن في إيران باسم قلم كار Qualam Kar وأن هذه الصناعة

وجدت في رانت وأصفهان ، وإن أحسن مركز لإنتاجها في القرن الثامن عشر كان قاشان .

أما عن طريفة صناعة المنسوجات المطبوعة في إيران فإن ما جاء في كتاب الرحالة في العصور الوسطى كان متعارضا ففريق يقول أن العناصر الزخرفية كانت مرسومة به بينما يقول فريق آخر أنها كانت مطبوعة بال قالب Blach Printed . ويرغم العثور على قوالب للطباعة في إيران إلا أنه مما لا شك فيه أن القطع الممتازة كانت مرسومة كما أنه من المحتمل أن تكون الطريقتان قد استعملتا جنبا إلى جنب لأنه يكاد يكون في حكم المستحيل القطع باستعمال طريقة دون الأخرى إلا إذا كانت الزخارف بسيطة و رديئة ، ففي هذه الحالة يرجع استعمال القوالب في الطباعة

كذلك اختلف الرحالة في الحكم على القيمة الفنية للمنسوجات المطبوعة في إيران فالبعض قال إنها كانت ممتازة والبعض الآخر قال إنها كانت رديئة ومتأخرة من منسوجات الهند . على أننا نستطيع أن نستخلص من أقوال الرحالة أن إنتاج إيران من المنسوجات المطبوعة كان كثيرا وفيه الجيد والردىء على السواء .

كما كانت هناك مشكلة عميقة وهى صعوبة التفرقة بين النسيج الهندى ، والنسيج الإيراني المطبوع ، ذلك أن معظم الرسوم الهندية كانت ذات أصول فارسية .

وكانت الهند تحرص على استعمال العناصر الزخرفية والأساليب الفنية التى تلائم أذواق البلاد التى تصدر إليها الهند هذا النوع من المنسوجات وكانت إيران فى المرتبة الأولى بين الدول المستوردة للقطن الهندى المطبوع . ولكن الطريقة المتبعة الآن فى طباعة المنسوجات فى إيران تجمع بين طريقة القالب وبين الرسم بالقلم وهى التى تعرف باسم قلم كار .

وقد أقبل صناع إيران منذ القرن السابع عشر كما يقول شاردن Char-
din على طباعة المنسوجات بزخارف بارزة ناتجة عن إضافة مسحوق ذهبي
أو فضي على الرسوم المنقوشة على النسيج بمادة صمغية .
والطريقة المستعملة في هذا النوع من انطباعة تؤدي بواسطة قوالب
خشبية تغمس في مادة صمغية أو شمعية ثم يرش المسحوق الذهبي أو
الفضي على هذه الزخارف فتبدو بارزة .
وتقول Phylis أن المنسوجات المطبوعة بهذه الطريقة من الحرير
التفتاه Tafta والأطلس أو من نسيج الكتان وإن كنا لم نعثر حتى الآن على
قطع حريرية مطبوعة بهذه الطريقة وأن كل ما عثر عليه التيل وقد عرف
هذا النوع من النسيج في أوروبا باسم برسس Perses

الفصل الثالث المعادن

طريقة الصناعة

التحف المعدنية في العصر السلجوقي.

التحف المعدنية في إيران في العصر المغولي والتموري

التحف المعدنية في إيران في العصر الصفوي

السلح

الكشكول

صناعة التحف المعدنية في مصر قبل الإسلام

التحف المعدنية في مصر في العصر الفاطمي

التحف المعدنية في مصر في العصر الأيوبي والمملوكي

التحف المعدنية في المغرب والأندلس

المعادن

كانت لإيران شهرة واسعة في صناعة المعادن في العصر الساساني، وذلك لوفرة مناجم الفضة والنحاس، والقصدير بها. وجريا على السياسة الحميدة التي استنهدت العرب منذ فتحهم الدول والأمصار، وهي تركهم الحرف والصناعات في أيدي أهلها، لا يتدخلون فيها، فقد ظلت صناعة المعادن في إيران والعراق في أوائل العصر الإسلامي بالطرق والأساليب التي كانت متبعة في العصر الساساني. اللهم إلا من بعض كتابات عربية، تظهر أحيانا وتختفي أخرى .

وقد استمرت الأساليب الساسانية قائمة مدة أربعة قرون لم يطرأ عليها شيء يذكر من حيث الشكل العام للآنية ومن حيث الأسلوب التطبيقي . أما عن الأسلوب الزخرفي فقد بدأ يدب الضعف في الرسوم الحيوانية والنباتية، أما الرسوم الآدمية فقد أخذت تتلاشى تدريجيا ومن ثم لم يجد علماء الآثار مفرأ من أن يطلقوا على التحف المعدنية التي صنعت في الأربعة القرون الأولى بعد الهجرة اسم ساسانيا متأخرا .

ولعل من أكثر الأواني التي أقبل على صنعها عمال المعادن، الأباريق

المختلفة الأشكال، فتارة يكون لها، مقبض طويل وصنبور ممتد قد يكون على شكل حيوان أو طائر أو رؤوس آدمية . ومما يجدر ملاحظته أن تماثيل الطيور والحيوانات التي تشكل صنبور أو مقابض الحيوانات كانت أصغر حجماً وأقل دقة في معادن العصر الإسلامي من تلك التي صنعت في العصر الساساني .

وأود أن أنبه هنا إلى أن العرب قد غنموا الكثير من التحف والذخائر النفيسة عندما قضوا على الدولة الساسانية (سنة ٦٣٦م) واستولوا على عرش كسرى، وكان من بينها بطبيعة الحال الكثير من التحف والأواني الذهبية والفضية وكذا البرونزية، ومن ثم فليس بغريب أن نجد بعض الخلفاء أو أمراء المسلمين يحتفظون ببعضها في دورهم وقصورهم، ولا يعني ذلك بطبيعة الحال أنها صنعت في العصر الإسلامي .

ومن هذه التحف مجموعة من الأباريق محفوظة بمتحف الفن الإسلامي، لعل أهمها ذلك الذي عثر عليه بجهة أبي صير الملق بالفيوم في أنقاض مقبرة من بداية العصر الإسلامي، يقال إنها مقبرة مروان ابن محمد آخر خلفاء بني أمية، الذي قتل سنة ١٣٢ هـ .

وقد أثار هذا الإبريق الجدل بين علماء الآثار، وإن كان الأمر قد استقر بينهم على ما ذكره الدكتور زره، من نسبته إلى العصر الأموي على الرغم من أنه لم يؤيد هذا الزعم بأي دليل يمكن الاطمئنان إليه . وقد ذهب الدكتور حسن الباشا في تأييده لرأي الدكتور زره إلى الحد إنه فسر صنع صنبور الإبريق على شكل طائر، إنها يرمز إلى (الديك) كناية عن آذان

الفجر . ومع احترامى لهذه الآراء والتكهنات إلا أننى لا أتفق معها، وذلك
لاعتبارات عدة :

أولا : أهمها أن صنوبر الإبريق عبارة عن تمثال صغير يدخل فى باب فن
نحت المعادن وهو من صناعة القرن الخامس أو السادس الميلادى وأستبعد
نسبته إلى القرن السابع الميلادى وذلك لأن صناعة المعادن كانت قد بلغت
أوج عظمتها فى الدولة الساسانية فى القرن الخامس وبدأت تتدهور فى
القرن السابع عندما اضمحلت الدولة سياسيا واقتصاديا .

ثانيا : إن تمثال الطائر يعنى رمزا دينيا هاما عند الساسان، ذلك أن
الطائر الناشر جناحيه إنما يرمز إلى الإله (انهايت) وهو إله القمر عندهم،
وكثيرا ما نصادفه على آثارهم المعمارية والفنية الأخرى .

هذا بالإضافة إلى أننا لم نعثر أو نسمع بأن المسلمين قد اتخذوا تماثيل
طيور أو غيرها كناية عن الآذان أو غيره من شعائر الدين الإسلامى،
وخاصة فى فجر الإسلام الذى ابتعد بعدا كبيرا عن الصور والتماثيل
للكائنات الحية .

ثالثا : أننا لم نعثر حتى الآن على صناعة تماثيل فى أى مادة بل ولا رسوم
حيوانية أو آدمية ترجع إلى ما قبل القرن الثالث الهجرى اللهم إلا تلك
الرسوم الموجودة على الفخار الشعبى الإيرانى المزخرف بطريقة الإضافة
والملاحظ فيه ركافة الرسوم والزخارف وقد سبق أن أشرنا إليه فى باب
الخزف .

طريقة الصناعة

لقد استعمل صناع المعادن في إيران عدة طرق صناعية في زخرفة الأواني المعدنية، وفي تشكيلها منذ العصر الساساني، وظلوا يمارسونها في سلسلة متصلة حتى العصر الحديث لم يغيروا فيها شيئاً اللهم إلا في أنواع الزخارف وأسلوبها وفي بعض الأحيان في شكل الأواني .

وكانت طرق الصناعة مختلفة ومعقدة، مما يدل على أن أدواتهم كانت كثيرة ومتنوعة، كما يثبت تمرسهم في علم الكيمياء وفهمهم التام لخواص المعادن والفلزات .

وكانت الزخارف تدق على المعدن وهو ما يزال صفائح ثم تشكل بعد ذلك الأواني من تلك الصفائح. وتعتبر طريقة الزخرفة بالضغط أو الدق، من أقدم وأبسط الطرق التي استعملها صناع المعادن في إيران، ثم انتشرت بعد ذلك في العالم الإسلامي .

وكانت طريقة الضغط تتم على مراحل عدة تبدأ أولاً بقطع الصفائح المعدنية حسب الحاجة، أو حسب شكل الأنية المراد صنعها، ثم توضع الصفيحة على قالب خشبي حفرت عليه الزخارف المطلوبة حفراً بارزاً أو

غائرا حسب الحاجة ثم يدق أو يضغط ضغطا شديدا على الصفيحة حتى تأخذ شكل الزخارف المحفورة على القالب الخشبي .

فإذا انتهت عملية الدق أو الضغط، ترفع الصفيحة ثم يجرز حول الزخارف لكي تبدو واضحة، كما تحز التفاصيل الدقيقة التي يصعب حفرها في القلب الخشبي . وبعد ذلك تملأ الشقوق الناتجة بطريقة الحز، بمادة سوداء تعرف بالنيلو لكي تحدد معالم الزخرفة .

والمعادن التي تزخرف بطريقة الضغط تكون عادة لينة طيعة حتى يسهل تشكيلها على القالب، وهي عادة من الفضة أو الذهب .

أما المعادن الصلبة التي يراد زخرفتها برسوم دقيقة ومعقدة، فقد كان يستعمل في صنعها طريقة الحفر ، وفي هذه الحالة توضع الصفائح بعد تشكيلها تشكلا أوليا ، حسب شكل الأنية المراد صنعها، على مادة مثل القار، لتثبيتها وبعد ذلك تبدأ عملية الحفر . وبعد الانتهاء من الحفر تملأ الحفر بمادة المينا الباردة .

وقد كانت طريقة استعمال المينا الباردة، معروفة ومنتشرة قديما في الشرق وفي روما، كما يقال أنها وجدت أيضا في عهد الهجرات الأولى واستمرت حتى العصور الوسطى. من الغريب أن مجموعات كبيرة من المعادن المزخرفة بطريقة المينا الباردة، قد وجدت في جنوب روسيا وينسبها معظم علماء الفنون إلى العصر القوطي علما بأن بعضها يحتوى على كتابات باللغة البهلوية باسم (أزد شير) واسم خسرو.

وكان البرونز أنسب المعادن لعملية الحفر العميق، وذلك لصلابته المناسبة لهذه العملية . وكان البرنز ذا قيمة كبيرة في العصر الساساني إذ كانت الأواني البرونزية تصنع لطبقة الخاصة، أما الحديد والصلب فكان يصنع منها الأواني الشعبية . كما كانت الأواني البرونزية هي المسموح بتصديرها إلى الجهات ذات الطابع الشرقي فقط .

على أن ما يسترعى النظر حقا ، أن نجد معظم الأواني البرونزية ذات الأسلوب الساساني قد صنعت بعد سقوط الدولة الساسانية ولكنها ظلت محتفظة بكل مميزات الفن الساساني للمعادن . كما أنها كانت قريبة الشبه جدا في أسلوبها الصناعي والزخرفي من الأواني الفضية .

أما طريقة التكفيت فقد عرفها الإيرانيون منذ العصر الساساني على أقل تقدير، فقد كفتوا البرونز بالنحاس الأحمر والأصفر ، كما كفتوا الذهب بالفضة والذهب، والتكفيت كلمة فارسية بمعنى دق ، أما عن الناحية الصناعية فتعني حفر رسوم وزخارف على سطوح المعادن المراد زخرفتها حفرا عميقا وعريضا . ثم تملأ الحفر المؤلفة للرسوم والزخارف المطلوبة بمعدن آخر يكون عادة أغلى من المادة الأصلية ومختلفا في اللون يعطى الفائدة المطلوبة وهي إظهار الرسوم والزخارف بلون مخالف للون المعدن المشكل منه الآنية .

ومن الثابت أن المصريين القدماء قد عرفوا طريقة التكفيت، كما تدل على ذلك آثارهم الباقية ، والتي أشهرها قناع توت عنخ آمون ، الذي يحتوي على زخارف متعددة بالملينا المتعددة الألوان، وهي نوع من التكفيت.

كما يحتوى على زخارف مكفتة بالذهب ذى اللون الوردى على أرضية الذهب ذى اللون الأصفر .

كما أنه من الثابت أن الساسان قد استعملوا طريقة التكفيت والمينا فى صناعة المعادن، فهناك صينية قضية مكفتة بالذهب والمينا وترجع إلى العصر الساسانى .

ويرى كثير من علماء الآثار أن أول من استخدم مادة المينا فى زخرفة المعادن هم البيزنطيون، وقليل منهم من قال أنها أخذت عن الشرق، ولكنه بات من المؤكد الآن، بعد الاكتشافات الحديثة، أن هذه الطريقة قد عرفها قدماء المصريين، كما عرفها الفرس منذ أقدم العصور وأنها انتقلت إلى الغرب فى عصر الدولة الساسانية .

وطريقة صناعة المينا تشبه إلى حد كبير صناعة التكفيت، غير أن التكفيت هو زخرفة المعدن الأصلي بمعدن آخر أقيم منه ومختلف عنه فى اللون. وهناك طريقتان للزخرفة بالمينا ، الأولى وهى المينا ذات الفصوص وتتم هذه العملية بصب المينا ، وهى عبارة عن مزيج مكون من مادة زجاجية مع أكاسيد موضوعة فى حواجز معدنية رقيقة تلتصق على المعدن فى مكان الزخرفة وفى هذه الحالة تبدو الأوانى المعدنية وكأنها مرصعة بالأحجار الكريمة .

والطريقة الثانية هى طريقة الحفر . وتتم هذه الطريقة بوضع المينا فى

التجاويف التى تكون قد سبق حفرها مكان الزخرفة، وبعد ذلك توضع
التحفة فى النار حتى تثبت المينا فى الحفر كما تكتسب بريقا زجاجيا .
والطريقة الأخيرة فى الزخرفة بالمينا هى التى انتشرت فى العالم
الإسلامى وخاصة فى العصر الصفوى وفى العصر المغولى فى الهند .

معادن العصر السلجوقي

تعتبر معادن العصر السلجوقي، بداية لتاريخ التحف المعدنية الإسلامية، فقد انقضت أربعة قرون كانت صناعة المعادن فيها عالية على الفن الساساني، ومن ثم فلم يجد علماء الآثار بدا من أن يطلقوا عليها اسم (ساساني متأخر). وهكذا نرى أن السلاجقة هم الذين أعطوا لصناعة المعادن شخصيتها الإسلامية التي كانت تبحث عنها مدة أربعة قرون، ومن ثم فقد وجدت لزاما على أن أذكر في إيجاز شديد، شيئا عن تاريخ السلاجقة الذين طبعوا الحضارة والسياسة والفنون في مشرق العالم الإسلامي وآسيا الصغرى وشمال سوريا بطابعهم الخاص مدة قرنين ونصف من الزمان .

ففي أواخر القرن الرابع الهجري، العاشر الميلادي، أخذ التاريخ يردد اسم السلاجقة، وهم في الأصل قبائل تركية عرفوا باسم «الغز» أخذت تهاجر من أقصى التركستان تحت ضغط ظروف القاهرة، فيممت وجهها شطرا الغرب، واتخذوا الهضاب المحيطة بنهرى سيحون وجيحون وكانت منازل طائفة الأتراك المسلمين تسمى «القرلق» .

وقد أطلق على هذه القبائل التركية اسم السلاجقة، نسبة إلى رئيسها سلاجوق بن دقاق، الذى تولى زعامتها وجمع شملها وقادها إلى تلك المنازل (٣٧٥ هـ / ٩٨٥ م). ولما كانت منازل السلاجقة فى ذلك الوقت تجاور ممتلكات السامانيين والخانين والغزنويين، وهم دولة سنية المذهب فقد اعتنق السلاجقة الإسلام، وتعصبوا للمذهب السنى .

وأخذ نفوذ السلاجقة ينمو نموا مطردا حتى أصبحوا أعظم قوة فى خراسان واستطاعت القضاء على الدولة الغزنوية وتكوين دولة لهم تحت قيادة «طغرك بك» الذى اتخذ نيسابور قاعدة له (٤٢٩ هـ / ١٠٣٧ م). ولم يمض وقت طويل حتى وصل طغرك بك إلى بغداد واعترف به الخليفة القائم بأمر الله وأمر أن يذكر اسم طغرك بك فى خطبة الجمعة (٤٤٧ هـ / ١٠٥٥ م)، بعد أن سقط اسم الملك الرحيم من الخطبة وبذلك أسدل الستار على دولة بنى بوية المسيطرة على بغداد، وحلت محلها دولة السلاجقة .

وهكذا نرى أن طغرل بك هو المؤسس الحقيقى لدولة السلاجقة فى إيران والعراق، واستطاع خلفاؤه أن يقيموا على هذا الأساس بناء شامخا ومجدا عظيما أخذ يمتد حتى وصل غربا إلى حدود الروم والبحر المتوسط، وشرقا إلى الهند والصين .

وكان مؤسس دولة السلاجقة طغرك بك مسلما، يحب أهل السنة ويحترم أئمة الدين احتراما شديدا، ويميل إلى المتصوفة، ويحل شيوخهم،

فانتشر التصوف في عصرهم وظفرت الصوفية باحترام الناس والحكام
فارتفع شأن رجالها وعظم تأثيرها في المجتمع الإسلامي في عصرهم .

وأود قبل أن أتناول أثر السلاجقة على الحضارة والفنون الإسلامية
بالبحث والدراسة، أن أذكر في إيجاز حضارة السلاجقة وفنونهم التي أتوا
بها من منازلهم الأولى، قبل أن تطأ أقدامهم أرض إيران والعراق . فمن
المعروف أن السلاجقة عاشوا حياة تغلب عليها سمات البداوة، من ميل إلى
التنقل والارتحال طلباً للرزق، وسعيًا وراء الكلاً والمرعى، فكانت جذور
الحياة القبلية راسخة في أعماق نفوسهم، مما أثر في دولتهم وفي حضارتهم
ومستقبلهم أيما تأثير .

وكان من الطبيعي أن يلجأ سلاطين السلاجقة الأوائل، وهم غير
مثقفين كما هو معروف، إلى استخدام عدد كبير من الموظفين لاستعمالهم في
المهام المختلفة. ومن ثم برزت طبقة الموظفين من الفرس والعرب، وازداد
بعضهم وخاصة طبقة الوزراء والحجّاب. وقد استطاع هؤلاء أن يلعبوا
دورا بارزا في كثير من مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والفنية في العصر
السلجوقي، بل إنهم استطاعوا أحيانا أن يسيطروا على سلاطين السلاجقة
ويوجهونهم وفق إرادتهم .

ولما كانت إيران والعراق خاضعتين للسلاجقة في القرن الخامس، كما أن
معظم أنحائها كان يدين بالمذهب السني، الذي كان يتعصب له السلاجقة
فقد أدى هذا إلى ازدياد صلة إيران بالعراق وبالخلافة العباسية .

وظلت هذه الصلة قوية في أثناء حكم السلاجقة مما كان له أقوى الأثر وأبعده في اختلاط الإيرانيين بالعراقيين، وامتزاج حضارة البلدين، فأصبحتا يمثلان معا صورة واضحة صادقة للحضارة الإسلامية في العصر السلجوقي الذي امتد من القرن الخامس حتى القرن السابع الهجري .

وهكذا نستطيع القول بأنه إذا كان الأتراك الذين أكثر من استخدامهم الخليفة المعتصم بالله في بلاطه وجيشه في القرن الثالث الهجري والذين نشأوا وتربوا في أحضان المجتمع الإسلامي، لم يكن لهم تأثير يذكر في الحضارة أو المجتمع الإسلامي، إلا أن الأتراك الذين وصلوا إلى مراكز الحكم في القرن الخامس الهجري في إيران والعراق، ونعني بهم السلاجقة، قد أثروا تأثيرا عميقا في الحضارة والمجتمع الإسلامي. بل إن بعض الكتاب المحدثين من علماء الآثار ذهب إلى أبعد من ذلك فقال، أن حضارة السلاجقة وفنونهم، هي الدعامة الأولى التي قام عليها الفن العثماني في القرن التاسع الهجري .

والذي أود أن أوضحه هنا، أنه برغم أن السلاجقة لم يأتوا بحضارة أو فن من موطنهم الأصلي، إذ أنهم كانوا أقواما رحل أقول برغم هذا إلا أن أثرهم على الحضارة والفنون الإسلامية كان كبيرا وعميقا ذلك لأن تعصبهم لأهل السنة، وحرصهم على أداء الفرائض والتقرب من أئمة الدين، قد ساعد على ازدياد صلة إيران بالخلافة العباسية، وظلت هذه الصلة قوية أثناء حكم السلاجقة لها، مما كان له أبعدا الأثر في اختلاط الإيرانيين بالعراقيين وامتزاج حضارة كل من البلدين بالأخرى، فأصبحتا

يمثلان معا في العصر العباسي الثاني، صورة واضحة المعالم للحضارة الإسلامية بعد أن كانت كل منهما تكاد تكون منفصلة عن الأخرى .

ولعل من أقوى الأسباب وأبرزها التي أدت إلى ذلك الامتزاج القوي بين الحضارتين الإيرانية والعربية في العصر السلجوقي، هو العامل الديني فقد كان لمذهب المعتزلة الذي ازدهر في عصر الخليفة المأمون والذي تطور تطوراً خطيراً في العصر العباسي الثاني، أقوى الأسباب التي أدت إلى تعصب السلاجقة للمذهب السني .

وقد أدى هذا التعصب بدوره إلى صبغ كل نواحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية بالصبغة السنية في كل الجهات التي خضعت للسلاجقة، ومن ثم فقد أخذ مذهب المعتزلة في الضعف في نهاية القرن الرابع الهجري بفضل أئمة الدين وعلى رأسهم أبو الحسن الأشعري الذي حمل على آراء المعتزلة وحاربهم حرباً شعواء ووافق أهل السنة في كثير مما ذهبوا إليه .

كما جاء الغزالي وصرع المعتزلة وأعاد لإيمان السلف، منزلته العالية، فبقى بعده تراث أهل السنة. وهكذا وجد الماوردي وأمثاله من أئمة السنة، الجومهيأ أمامهم لنشر المذهب السني، نقياً بعد أن أزالوا عنه ما قد شابه من آراء المعتزلة .

وقد امتاز الطراز السلجوقي بضخامة العمارات واتساعها ومظهرها القوي، كما امتاز أيضاً باستخدام الزخارف ولا سيما في واجهات العمارات. على أنه يبدو أن الأساليب التي مهدت للطراز السلجوقي، قد قامت في

بلاط محمود الغزنوى (وهم الذين احتك بهم السلاجقة) ثم امتدت منها إلى إيران، ومن ثم يمكن اعتبار الفنون التى سبقت الفن السلجوقى، مرحلة انتقال بين الفن الساسانى والفن السلجوقى .

ولم يقتصر تأثير الفن السلجوقى بآثار العرب والساسان فحسب، بل إن فنون الشرق الأقصى قد اتخذت طريقها إلى الفن السلجوقى وأثرت فيه، وخاصة بالنسبة للحيوانات الخرافية كالتنين. ومن أجل الأمثلة لذلك لوح من الرخام يمكن نسبته إلى بلاد الجزيرة فى القرن السابع الهجرى، محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة. وقوام الزخرفة رسم تنينين متقابلين فغر كل منهما فاه، فبدت أنيابه الحادة ولسانه المشقوق بينما التف ذيل كلاهما حول الآخر وفوق التنين شريط به كتابة بالخط الثلث نصها . (السلطان المعظم).

ولما كانت التحف المعدنية أكثر الفنون وضوحا فى العصر السلجوقى والتى سبق القول بأن ملامحها الإسلامية لم تظهر إلا فى عهدهم، لذلك فقد رأيت أن أبحث عن أصل العلة لأتبين السبب، وأقيم صرح هذا النوع من الفنون الإسلامية الهامة على أساس متين.

ولما كانت صناعة المعادن ترتبط ارتباطا وثيقا بمعدنى الذهب والفضة التى تقوم عليهما الحالة النقدية فى البلاد ومن ثم فهى تدخل كذلك فى باب الزكاة ، فقد رأيت وجوب الرجوع إلى أقوال الفقهاء فى هذا الشأن، فقد جاء فى أقوال أئمة المذهب السنى أن الزكاة تجب فى الأموال المرصدة للنساء،

إما بأنفسها أو بالعمل فيها. ثم قسم الفقهاء الزكاة إلى صنفين فهم يقولون والأموال المزكاة حزبان : ظاهرة وباطنة، فالظاهر مالا يمكن إخفاؤه كالزروع والثمار والمواشى، والباطنة ما أمكن إخفاؤه من الذهب والفضة وعروض التجارة .

ويفسر الفقهاء كيف يتم لولى الأمر التصرف فى الأموال الباطنة أى الذهب والفضة فىقول الماوردى : وليس لوالى الصدقات نظر فى زكاة الباطن، وأربابه أحق بإخراج زكاته منه. أما عن شرط من تجب عليه الزكاة فىوضحها فىقول : والشروط المعبرة فى هذه الولاية أن يكون حرا مسلما عادلا عالما بأحكام الزكاة .

والذى يهمننا من أمر الزكاة فى هذا المجال، أى بالنسبة للفن، هو الأموال الباطنة أى الذهب والفضة، فقد فصل الماوردى مقدار ما يجب أن يدفع عنه وقىمة المدفوع فقال : الذهب والفضة من الأموال الباطنة وزكاتها ربع العشر، ونصاب الفضة مائتا درهم بوزن الإسلام خمسة دراهم، هو ربع عشرها وإذا نقصت عن مائتين لا زكاة فيها .

وىقول أبو حنيفة ولا زكاة فىما زاد على مائتين حتى يبلغ أربعين درهما فىجب فىها درهم سادس والورق والنقار سواء.

وأما الذهب فنصابه عشرون مثقالا بمثاقيل الإسلام، يجب فىه ربع عشره وهو نصف مثقال، وىستوى فىه خالصه ومطبوعه. وإذا اتخذ من الفضة والذهب حليا مباحا سقطت زكاته وذلك فى قول الشافعى ومالك،

ووجبت في قول أبى حنيفة : أما إذا اتخذ منها ما خطر من الحلى والأوانى
وجبت زكاته في قول الجميع .

نتبين من الأحكام السابقة بأنه لا زكاة على الفضة المسكوكة إذا قلت
عن مائتى درهم كما تسقط الزكاة عن الفضة والذهب المستعملين حليا
وتجب على المتخذين أوانى . وتهربا من دفع زكاة الذهب والفضة فقد لجأ
المسلمون في العصر السلجوقى، عصر التسامح الدينى، واستخدام
الرخص المتاحة في المذاهب السنية الأربعة دون تعصب أو ترمت، إلى
تطوير صناعة الحلى من معدنى الذهب والفضة، كما أنهم قسموا ثرواتهم
الفضية على جوارهم بحيث لا يزيد ما تحصل عليه الجارية عن مائتى
درهم .

فلا شك في أن الجوارى اللاتى امتبألت بهن قصور العباسيين
والسلاجقة، كن من العوامل الهامة التى ساعدت على العناية بالحلى
والجواهر والإكثار منها . فقد كن يمثلن طبقة هامة في المجتمع الإسلامى
في العصر السلجوقى، وكان ظاهر الأمر بالنسبة للأمير أو صاحب
الجوارى من الإكثار من اقتناء الحلى، هو تجميلهن بالحلى الفضى والذهبى،
أما ما خفى فهو الهروب من دفع الزكاة لأن الأمة وما تملك ملكان
لصاحبها . كما كان صاحب الجوارى يوزع عليهن الدراهم بحيث لا تزيد
ما تحصل عليه كل واحدة منهن على مائتى درهم في معظم الحالات .

أما عن صناعة الحلى في العصر السلجوقى، فمن المعروف أن الذهب
والفضة قد استخدما في صناعة أنواع شتى من الحلى كالأقراط والأساور

والقلائد والخواتم المختلفة. وكان العرب يطلقون على بعض الحلى أسماء تمثل آلات الحرب ومعداته، فمن أنواع الأقراط (الترس) المشابهة للترس الذى يلبس فى الحروب وكذلك حلق «الخنجر» على هيئة قبضة الخنجر وحلق «مشرف» إلى غير ذلك من الأشكال والأسماء .

أما حلّى العصر السلجوقى فقد امتازت بأشكالها التى تحتوى رسوما على هيئة الحيوانات أو الطيور أو الصور الأدمية .

ومن الأساليب الزخرفية التى شاع استعمالها فى تزيين الحلّى فى العصر السلجوقى المينا، وهى عبارة عن مادة زجاجية نصف شفافة تتكون من أكاسيد معدنية تذاب فى سوائل وأحماض خاصة، وتستخدم فى زخرفة المعادن كالذهب والفضة والنحاس .

فنستطيع مثلا أن نحصل بأكسيد القصدير على المينا البيضاء، وبأكسيد الكوبالت على المينا الزرقاء، وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء ..

وزخرفة الحلّى بالمينا تكون على طريقتين، مينا ذات فصوص وفيها تصب المينا فى حواجز رقيقة ذهبية تلتصق على المعدن. والثانية طريقة الحفر وفيها توضع المينا فى تجاويف حفرت خصيصا لها على صفحة الحلّة المراد زخرفتها ثم يحرق الحلّى فى النار فتثبت المينا .

وبرغم إفتاء الفقهاء وأصحاب المذاهب، بعدم جواز الزكاة على الذهب والفضة المصنوعة حلّيا، إلا أن خلفاء الدولة وسلاطين السلاجقة حرصوا على الحفاظ على حقوق الناس وأموالهم فأنشأوا دار العيار لمراقبة

تجارة الحلّى. فقد جاء فى كتب الحسبة مانصه : «ألا يبيعوا أوانى الذهب والفضة والحلى المصنوعة إلا بغير جنسها ليحل فيها التفاصيل وإن باعها (الصانع) بجنسها حرم فيها التفاصيل والنسا والتفرق قبل القبض».

أما عن التحف المعدنية كما جاءت فى حكم المذاهب : إن المعادن من الأموال الظاهرة وفى قدر المأخوذ من زكاته ثلاثة أقاويل ، أحدها ربع العشر كالمقتنى من الذهب والفضة، والقول الثانى الخمس كالركاز والقول الثالث أن كثرت مؤنته فضية ربع العشر وأن قلت مؤنته فضية الخمس .

يفهم من الأحكام السابقة، أن المعان حكمها فى دفع الزكاة حكم الذهب والفضة، وأن صياغتها واستخدام معدنى الذهب والفضة فى صناعتها مما يقلل من قيمة الزكاة الواجبة على تلك المعادن فى حالة عدم صياغتها .

والواقع أن صناع المعادن قد استفادوا من هذه الأحكام فى العصر السلجوقى فائدة كبيرة ، فقد كان هذا العصر فاتحة نهضة جديدة فى صناعة التحف المعدنية، تجلت فى الأساليب الفنية التطبيقية والموضوعات الزخرفية التى تجلت فيها بوضوح الرسوم الحيوانية والأدمية، التى لم تكن موجودة من قبل، هذا بالإضافة إلى الزخارف النباتية والهندسية .

وقد أجمع المؤرخون والرحالة على اشتهاار مدينة الموصل فى العصر السلجوقى بصناعة التحف المعدنية، إذ يقول ابن عباس الرحالة المغربى فى

رحلته إلى الجزيرة والعراق والموصل (٦٤٨ هـ / ١٢٥٠ م) إن مدينة الموصل كانت فيها صنایع جمّة لا سیما أوانی النحاس المطعم التي كان یحمل قنھا إلى الملوك. ویقول ابن كثير من حوادث (٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م) أن بدر الدین لؤلؤ یبعث فی كل سنة إلى مشھد الإمام علی بالنجف قنديلا ذهبيا زنته ألف دينار .

ولعل هذه من أهم العوامل التي ساعدت على قيام هذه الصناعة في كل من العراق وسوريا، هو مناجم النحاس الغنية الموجودة في منطقة الخابور وأرغانة . أضف إلى ذلك تشجيع رجال الدولة لهذه الصناعة والقائمين علیھا، وذلك باقتنائهم الكثير مما یصنع منها .

وكانت التحف المعدنية في العصر السلجوقي تحتل مركز الصدارة في العماثر الدينية والمدنية على حد سواء، فهناك قنادیل وتنانیر وشماعد المساجد والمدارس وأبوابھا المصفحة بالبرونز المكفت بالذهب والفضة. وفي القصور المناضد والموائد والثريات والأطباق والأباريق والكؤوس والطسوت والدكك وما إليها .

ومن أقدم التحف المعدنية المؤرخة (٦١٧ هـ / ١٢٢٠ م) وعليها إمضاء صانعها نقش إسماعیل ابن ورد الموصلی. كما عثر على مجموعة من التحف المعدنية الجميلة علیھا اسم أحمد الذکی النقاش الموصلی، لعل أهمھا الإبريق الذی یحمل تاریخ صنعھ (٦٢٠ هـ / ١٢٢٣ م) واسم صانعھ (عمل أحمد زکی النقاش الموصلی سنة عشرين وستمائة والعز لصاحبھ) هذا

وهناك قائمة كبيرة من أسماء الصناع العراقيين الذين نقشوا أسماءهم على التحف المعدنية التي ترجع إلى العصر السلجوقي.

ومما يدل على أن فقهاء الدين لم يجدوا حرجا في استخدام الأواني المعدنية المكفّنة، القصة التي ساقها سبط ابن الجوزي قال : لقد حكى لي المجد في حران ٦١٣ هـ قال ، رأيت بين يدي القاضي علاء الدين الكردي، قاضي قضاة الأشراف ، دواة كانت لي أخذت مني في المصادرة وهي مكفّنة بالذهب والفضة فقلت أنت قاضي المسلمين وتدعى الورع كيف تستحل أن تكتب في دواة غضب وهي «مكفّنة بالذهب».

ولعل من أهم التحف التي برز فيها الأسلوب السلجوقي في صناعة المعادن، مجموعة من التحف البرونزية ذوات الزخارف البارزة. أما زخارفها فقوامها فروع نباتية وجدائل ورسوم هندسية، ويحيط بها شريط من الكتابة الكوفية على أرضية موزقة. وقد تحتوي هذه التحف على رسوم آدمية أو حيوانية مرسومة بأسلوب مدرسة التصوير السلجوقية .

ومن هذه التحف مجموعة من المرايا، ومن المعروف أن المرايا في العصور القديمة كانت تصنع من المعدن المصقول اللامع، ولا سيما البرونز أو النحاس أو الفضة، إذ أن المرايا الزجاجية لم يذع استعمالها قبل العصر الروماني وخاصة في مدينة صيدا. إلا أن المرايا الزجاجية اختفت تماما في العصور الوسطى، وحلت محلها المرايا المعدنية صناعة العالم الإسلامي، ثم عادت للظهور مرة أخرى على يد صناع مدينة البندقية في القرن الثالث عشر الميلادي .

ومما يستحق النظر أن الكثير من المرايا المعدنية قد سجل عليها تاريخ صناعتها، وبعض منها رسمت عليه الدائرة الفلكية والأبراج السماوية، فقد كان الاعتقاد السائد في العصور الوسطى أن الإنسان يرى في أحد وجهيها وجهه المادى ومن الوجه الآخر يرى طالعه من حساب النجم واستطلاع الأبراج قبل أن يقدم على عمل تلك الساعة أو ذلك اليوم .

ففى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، مرآة عليها كتابة نصها : بسم الله الرحمن الرحيم عملت هذه المرآة المباركة فى طالع سعيد مبارك وهى إن شاء الله تنفع للوقه وللمطلقة وسائر الأوضاع والآلام تبرأ بإذن الله تعالى، ذلك فى شهور سنة ثمان وأربعين وخمسمائة الحمد لله وحده وصلواته على سيدنا محمد وآله وصحبه وسلم تسليما كثيرا. عمل فى مرور الشمس ببرج الحمل سبع معادن .

«كما يوجد بالمتحف الإسلامى كذلك مرآة أخرى عليها رسوم حيوانات ترمز إلى الأبراج السماوية فضلا عن كتابات سحرية وكتابات قرآنية وتنتهى بهذه العبارة «هذه الأسماء منقوشة فى طالع سعيد فى سنة خمس وسبعين وستمائة».

ومن أهم التحف المعدنية التى تين بوضوح مرحلة الانتقال من الأسلوب الساسانى المتأخر إلى الأسلوب السلجوقى الواضح، مجموعة من الصوانى الفضية والنحاسية وقوام زخرفتها أشربة من الكتابات الكونية على أرضية موزقة، أما الزخارف الحيوانية فقد أصبحت موضعا

ثانويا، وفي نفس الوقت رسمت بأسلوب مدرسة التصوير السلجوقية المعاصرة .

ومن أهم الأمثلة لذلك صينية مصنوعة من الفضة صنعت في إيران لتقدم إلى السلطان الب أرسلان السلجوقي كتب عليها «السلطان عضد الدين تقديمها للحضرة الأجل السلطان المعظم الب أرسلان أدام الله ملكه أمرت به ملكة الزمان قبله أهل العصمة، صنعه القاشاني في تسع وخمسين وأربعمئة» .

ومن التحف المعدنية في العصر السلجوقي، مجموعة من المباخر بعضها على شكل أعمدة ذات تيجان رومانية مخرمة، وبعضها على شكل حيوانات. وهناك مجموعة كبيرة من التحف المعدنية مثل العلب أو الشماعد تحتوي على تماثيل صغيرة على شكل حيوانات صغيرة أو تماثيل آدمية، إلا أن هذه التماثيل مرسومة بالأسلوب السلجوقي الذي صادفناه في التماثيل الخزفية المجوفة .

ومما يجدر ملاحظته أن معظم التحف المعدنية التي صنعت في إيران في القرن الخامس والسادس، وبداية القرن السابع الهجري، كانت من البرونز وليس من النحاس الأصفر . أما التحف التي صنعت في الموصل فقد كانت من النحاس الأصفر .

وأحب أن أشير إلى أنه قد وجد في العصر السلجوقي أسلوبان متميزان في صناعة المعادن، الأسلوب الإيراني، والأسلوب العراقي المتمثل في الموصل . حقيقة إنها قد اشتركا في الطابع العام وهو الطابع الإسلامي،

ولكنها اختلفا من حيث التفاصيل التى تقتضيها الصناعة المحلية والطابع الإقليمى .

فقد امتاز الأسلوب الإيرانى وخاصة فى المعادن المكفّنة، أن تحتوى إلى جانب الرسوم الآدمية والحيوانية والمناظر التصويرية المشابهة لمدرسة التصوير المعاصرة، على أشرطة من الكتابات بعضها بالخط الكوفى والأخرى بالخط النسخى وتنتهى، هامات الحروف وسيقانها برؤوس أشخاص أو حيوانات أو بصور آدمية كاملة، وهذه الظاهرة نجدها عادة فى المتحف المعدنية السلجوقية المنسوبة إلى إقليم خراسان وهراة على وجه الخصوص .

ومن أحسن الأمثلة لذلك إناء من البرونز محفرظ بمتحف الهرميتاج ببلنجراد، كتب عليه مكان صناعته وتاريخه واسم صانعه، هذا نصها : «بتاريخ شهر المحرم سنة تسع وخمسين وخمسمائة فرمودق اين خدمت (عبارة فارسية تعنى فى العربية، أمر بعمل هذا) عبد الرحمن بن عبد الله الرشيدى ضرب محمد بن عبد الواحد، عمل حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة، لصاحبه خواجه أجل ركن الدين فخر التجار أمين المسلمين زين الحاج والمحرومين رشيد الدين عزيزى بن أبو الحسين الزنجانى دام عزه» .

على أن الأسلوب الإيرانى لم يقتصر على الزخارف والكتابات فحسب بل شمل كذلك شكل الأوانى نفسها، من آنية وطسوت وقنينات لماء

الورد وللشراب عامة، وشماعد ذات تسعة أضلاع ومناطق متعددة وشماعد ذات رسوم قلبية وتماثيل صغيرة .

أما الأسلوب الثانى لصناعة المعادن فى العصر السلجوقى . وتعنى به أسلوب الموصل ، فليس من شك أن مدينة الموصل كانت لها شهرة عظيمة فى صناعة المعادن منذ العصر الساسانى ، وقد آلت إليها فى العصر الإسلامى زعامة المنطقة فى هذه الصناعة ، بعد أن اندثرت آشور ونيوى والحضر التى كانت جميعها مراكز هامة لصناعة المعادن .

وقد أشار الكتاب والرحالة فى العصور الوسطى إلى شهرة الموصل فى صناعة المعادن فقد قال ابن سعيد الرحالة المغربى الذى زارها سنة ٦٤٨ هـ «إن مدينة الموصل كانت فيها صنایع جمّة ولا سيما أوانى النحاس المطعم (يعنى المكفت التى كان يحمل منها إلى الملوك . ويقول ابن كثير فى حوادث سنة ٦٥٦ هـ / ١٢٥٨ م إن بدر الدين لؤلؤ كان يبعث فى كل سنة إلى مشهد الإمام على ، قنديلا ذهباً زنته ألف دينار . وقد ظلت الموصل فى طليعة المدن المنتجة للتحف المعدنية طوال العصر السلجوقى ، فلما سقطت فى يد المغول سنة ٦٦٠ هـ / ١٢٢٢ م ، هاجر صناع المعادن إلى آسيا الصغرى ودمشق والقاهرة حيث واصلوا جهودهم ونشاطهم .

ولقد امتازت الموصل فى زخرفة تحفها المعدنية بطريقة التكفيت بأسلوب معين كادت تنفرد به ، ذلك أن الرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية تقوم على أرضية من خطوط منكسرة ومتداخل بعضها فى بعض بحيث تؤلف أشكالا متعامدة أو على شكل قائم ممتد يعلوه خط مستقيم كما يمتاز

الأسلوب الموصلى باستعمال الفضة في التكفيت ولم يستعملوا النحاس الأحمر بل استعملوا الذهب بدلا منه .

ومن أجل القطع المعدنية التي يتمثل فيها الأسلوب الموصلى في العصر السلجوقي، إبريق من النحاس المكفت بالفضة ويحتوى على كتابة مؤرخة (٦٢٩ هـ / ١٢٣٢ م) نصها «نقش شجاع بن منعه الموصلى في شهر الله المبارك شهر رجب في سنة تسع وعشرين وستمائة بالموصل».

وهناك قطعة معدنية لها قيمة تاريخية هامة فضلا عن دقة صنعها، وهى صينية نحاسية عليها اسم السلطان بدر الدين لؤلؤ أتابك سوريا وبلاد الجزيرة منذ سنة ٦٣١ / ٦٥٧ هـ (سنة ١٢٣٣ / ١٢٥٩ م) الذى يعتبر بحق راعى الفنون الجميلة فى عصره. وقوام زخرفة هذه الصينية أشرطة عريضة تحيط بها وتضم بينها دوائر عددها اثنتا عشرة دائرة تحوى رسوم آدمية وحيوانية ونباتية، وفى الوسط دائرة تضم رسوم عقبان وحيوانات لها رؤوس آدمية. وتحتوى الصينية على كتابة نصها: «عز لمولانا السلطان الملك الرحيم العالم العادل المجاهد الم رابط المؤيد المظفر المنصور بدر الدنيا والدين سيد الملوك والسلاطين عفى العدل فى العالمين سلطان الإسلام والمسلمين منصف المظلومين من الظالمين ناصر الحق بالبراهين قاتل الكفرة والمشركين قاهر الخوارج والمتمردين حامى ثغور بلاد المسلمين معين الغزاة والمجاهدين أبو اليتامى والمساكين فخر العباد ماحى البغى والعناد فلك المعالى قسيم الدولة ناصر الملة جلال الأمة صفوة الخلافة المعظمة بهلوان

جهان خسرو إيران الب غازى إيتانج قتلغ بك أجل ملوك الشرق والغرب
أبو الفضائل لؤلؤ حسام أمير المؤمنين .

ومن التحف المعدنية التى تنسب إلى مدرسة الموصل من حيث
الأسلوب الصناعى، والتى نالت شهرة عالمية، إناء كبير من النحاس
المكفت يعرف باسم معمدانة سان لوى، ذلك أن أولياء العهد فى فرنسا
كانوا يعمدون فيه منذ عهد لويس التاسع (سنة ١٢١٥ - ١٢٧٠م) .

ومما يجدر الإشارة إليه فى هذه التحفة ، إنها تحتوى على رسوم مأخوذة
من الأساطير المسيحية مما يدل على أنها عملت للسوق الصليبية فى بلاد
الشام وهناك غيرها كثير .

التحف المعدنية في إيران في العصر المغولي والتيموري

لقد أخذت التحف المعدنية في إيران منذ القرن الرابع عشر، تتخذ لها طابعا خاصا يختلف عن تلك التي صنعت في مصر وسوريا، وكان ذلك نتيجة طبيعية للغزو المغولي للبلاد. فكانت التحف المصرية والسورية تمتاز باحتوائها على الشارات العسكرية وغير العسكرية التي عرفت باسم (الرنوك) في العصر المملوكي.

وقد لعبت هذه (الرنوك) دورا هاما في زخرفة المنتجات عامة في العصر المملوكي والتحف المعدنية بصفة خاصة. أما معادن إيران، فقد كانت خلوا من تلك الشارات إذ لم يعن ملوك المغول وأمراؤهم باستعمال شارات أو (رنوك) لهم فقد كانت أحوال البلاد السياسية والاقتصادية تشغل بالهم فلم يعيروا الناحية الفنية الكثير من اهتمامهم.

هذا بالإضافة إلى أن كثيرا من الصناعات وخاصة صناعات المعادن ممن كانوا في مدينة الموصل والمدن الإيرانية الأخرى، كانوا قد رحلوا إلى مصر وسوريا وآسيا الصغرى، عقب الغزو المغولي، الأمر الذي جعل منتجات

منطقة الشرق الأوسط من التحف المعدنية بما في ذلك إيران تشابه في كثير من مظاهرها الفنية والصناعية .

ولكن هذا التشابه لم يستمر طويلا إذ لم يقبل ملوك وأمراء المغول على استعمال الرنوك كما ذكرنا آنفا، ولأن من بقى من صناع المعادن في إيران انتهج منهجا مخالفا للأساليب القديمة التي استعملها ونشرها الصناع المهاجرون في المناطق التي رحلوا إليها . وقد ظهر أثر هذا المنهج أو الأسلوب الجديد في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، الذي يعتبر بداية عصر نهضة فنية جديدة عظيمة في تاريخ إيران الإسلامية، اکتلمت وأتت أكلها في العصر الصفوى .

وقد بدأ الأسلوب الجديد يظهر واضحا في تشكيل الأواني المعدنية أولا، فقد استعمل صناع المعادن أشكالا لم تكن معروفة من قبل . وبرغم قلة ما تبقى من معادن تلك الفترة، فإننا نستطيع أن نتبين بعض مميزات الأسلوب الجديد من التحف المؤرخة التي حفظتها لنا المتاحف والمساجد الأثرية ، فهناك مجموعة من الشعاع صنت لتيمر لنگ سنة ١٣٩٧ م وهي من البرونز المكفت بالذهب وقد نقش عليها اسم تيمور لنگ، كما كتب عليها اسم الصناع .

وبمتحف الهيرميتاج بلسنجراد، شمعدان من البرونز يتكون من قاعدة مستديرة كبيرة وساق أسطوانية طويلة، تستدق إلى أعلى ثم تنتهى بتاج كأس الشكل، خصص لوضع الشمع . وقد قسمت قاعدة الشمعدان وكذا

بدن الساق وتاجه، إلى أشرطة احتوى بعضها على كتابات عربية وفارسية،
والبعض الآخر ملء بزخارف نباتية محورة بأسلوب (الأرابيسك) .

وقد نقش على الشمعدان اسم تيمور لنك واسم الصانع (عز الدين بن
تاج الدين الأصفهاني)، كما نقش عليه التاريخ الذي صنع فيه وهو :
رمضان سنة ٧٧٩ هـ . وبمسجد أحمد ياسفى بالتركستان الذى بناه المعمار
الفارسى الخواجه، حسين الشيرازى سنة ٧٩٩ هـ ، شمعدان مماثل
لشمعدان متحف الهيرميتاج، ولذلك فمن المرجح أن يكون شمعدان
مسجد (أحمد ياسفى) من بين الشعايد التى صنعت لتيمور لنك فى نهاية
القرن الرابع عشر الميلادى .

وإذا كان مابقى لنا من المعادن الإيرانية فى القرنين الرابع عشر
والخامس عشر قليلا، فإن صور المخطوطات قد حفظت لنا الكثير من
أشكالها وزخارفها .

حقيقة أن المصور قد يستعمل خياله فى رسم بعض التحف والأدوات،
كما أنه قد لا يعنى كثيرا ببعض التفاصيل أو قد يضيف تفاصيل لا وجود
لها، إلا أن تواتر رسم أشكال معينة للتحف المعدنية، لا تختلف فى جوهرها
وإن اختلفت فى تفاصيلها فى معظم المخطوطات المعاصرة، جعلنا نعتمد
عليها على أنها علامات طريق .

وباستيلاء الصفويين على مقاليد الحكم فى إيران فى أوائل القرن
السادس عشر، رست قواعد النهضة الصناعية التى بدأت تظهر بوادرها

منذ نهاية القرن الرابع عشر ، وبخاصة في صناعة المعادن، فقد عاد صناع المعادن من حفارين ومكفتين يزاولون حرفتهم التقليدية بالطرق التي ورثوها عن أجدادهم الفرس القدماء، منذ العصر الساساني على أقل تقدير . كما بدأت اللغة الفارسية تحل محل الكتابات العربية، اللهم إلا في الكتابات القرآنية، كما كثر نقش أسماء الأئمة الإثني عشر على التحف المعدنية .

أما بالنسبة للزخارف فقد أصبح الفنان الفارسي أكثر حرية في نقش الرسوم الآدمية والحيوانية، وكذا في رسم زخارف الأشجار والزهور، فلم يعد مقيدا بالرسوم النباتية المحورة ولا بالتقاليد الموروثة بالنسبة للرسوم الآدمية .

وقد نبع التغير الزخرفي تغير في المواد الخام التي صنعت منها التحف المعدنية، كما تبع هذا تغير في تشكيل الأواني بطبيعة الحال، فقد حل النحاس الأحمر المصقول، ذو البريق الذهبي محل النحاس المؤكسد، والنحاس الأصفر المغلف بطبقة فضية رقيقة حتى يصبح مثل الفضة، محل النحاس الأصفر العادي. كما أن مادة (النيلو) السوداء التي توضع في الزخارف المحزوزة على سطح الأواني المعدنية، أضيفت لها بعض الأكاسيد المعدنية، فأصبحت سوداء لامعة، وذلك حتى تظهر الأرضية المعدنية وكأنها ذهب أو فضة .

أما من حيث الشكل الخارجي للتحف، فقد أصبح أكثر رشاقة وانسجاما، عما كان عليه من قبل، فالشعاع أصبحت مسحوبة وذات

أعمدة أسطوانية أو مضلعة طويلة، والأباريق رشيقة ذوات أعناق ممتدة وأبدان على شكل زهرة اللوتس المقفلة، وقواعد أسطوانية .

وقد انتشر أسلوب المدرسة الصفوية في صناعة المعدن إلى الهند شرقا، وإلى البندقية غربا حيث بلغ أسلوب (محمد الكرى) الصناعى في صناعة المعادن، الذى ورثه عنه تلميذاه (زين الدين منصور ابن يونس)، و (قاسم) اللذان رحلا إلى هناك، درجة من الكمال يعز على الآلة في القرن العشرين الإتيان بمثله .

التحف المعدنية في إيران في العصر الصفوي

وقد امتازت معادن العصر الصفوي من حيث الأسلوب الصناعي بالإضافة إلى الأساليب الصناعية التي ورثوها عن أجدادهم القدماء منذ العصر الساساني، بالترصيع والأحجار الكريمة مثل الياقوت والزبرجد والزمرد والفيروز وكذا حبات اللؤلؤ .

وقد أدى غلاء التحف المعدنية من الناحية المادية التي صنعت في العصر الصفوي إلى صهر معظمها في العصور التي تلت العصر الصفوي، عندما تأخرت اقتصاديات إيران، كما أخذت أحجارها الكريمة، حتى أنه لم يبق منها شيء يذكر اللهم إلا المجموعة المحفوظة بمتحف طابقو سراي ياسطنبول، التي كان السلطان سليم الأول قد غنمها سنة ١٥١٤م، عندما انتصر على الشاه اسماعيل الصفوي، وعلى ذلك فإنه لا يمكن إرجاع هذه المجموعة من التحف المعدنية إلى ما بعد هذا التاريخ .

وقد زخرفت التحف المعدنية في العصر الصفوي ، كما ظهر ذلك

واضحاً في رسوم المخطوطات بنقوش محصورة في قنوات رأسية أو حلزونية، كذلك امتازت معادن ذلك العصر باختفاء الألوان المشكلة على هيئة الحيوانات التي أقبل على عملها صناع المعادن في إيران، طوال العصر الإسلامي ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن الفنان أصبح في العصر الصفوي حراً طليقاً يؤدي الرسوم الحيوانية والأدمية بالطريقة التي يراها .

ولم تقتصر الزخارف المخرمة والمفرغة في العصر الصفوي على مادة النحاس الأحمر والأصفر فحسب ، بل شمل كذلك الحديد والصلب . ومن التحف المعدنية التي زخرفت بطريقة التخريم والترصيع ، حزام من النحاس الأحمر المخرم والمكفت بالفضة والذهب ومرصع بالأحجار الكريمة، وقد نقش عليه اسم الشاه اسماعيل الأول مؤرخ سنة ٩١٣ هـ . أما الزخارف المنقوشة على الحزام فتكون من منظر صيد يتوسطه فارس يمتطي جواده، ولعل الفنان أراد برسم الفارس أن يرمز إلى الشاه اسماعيل نفسه .

وهناك حزام آخر عليه صورة فارس ذي شارب طويل يقال إنه يرمز إلى الشاه عباس الأول الذي كان يعتز بشاربه الطويل ، والحزام مؤرخ سنة ١٠٢١ هـ .

وقد برع صناع المعادن في العصر الصفوي في صناعة التحف المعدنية المخرمة والمفرغة والمكفتة بالفضة والذهب والمرصعة بالأحجار الكريمة والمينا المتعددة الألوان، براعة كان يعز عليهم معها أن يتركوا تحفة دو أن يضعوا عليها أسماءهم .

ومن أحسن الأمثلة مسطرة من الصلب المخرم ومكفّنة بالذهب والفضة، نقش عليها بطريقة التخریم اسم الصانع واسم صاحبها (المظفر المرتضى بن كمال الدين الحسينى ومؤرخة سنة ٩٩٧ هـ).

ومن التحف المعدنية التى أقبل على صنعها صانعوا المعادن فى العصر الصفوى، ألواح من الصلب مزخرفة بنقوش محفورة ومخرمة، ومكفّنة بالذهب والفضة، ومنقوش عليها كتابات بعضها آيات قرآنية والبعض الآخر جمل دعائية لأئمة الشيعة، وتوضع هذه الألواح على الأبواب أو فى المشاهد والأضرحة وكانت تعرف باسم (ألواح زيارة).

ويحدثنا هربرت وشاردن عن معادن القرن السابع عشر، فيقولان أن، رئيس الخدم فى قصر الشاه عباس الثانى أخبرهما أن غرفة المائدة تحتوى على أكثر من أربعة آلاف آنية ذهبية أو مصفحة بالذهب ومرصعة بالأحجار الكريمة.

السلاح

لعب السيف دورا هاما في تاريخ الحروب والفروسية في العصور القديمة والوسطى، الأمر الذي يجعل تطوره وتعدد أشكاله وأنواعه، أمرا منطقيا بل ضروريا .

والسيوف الإسلامية التي وصلت إلينا حتى الآن يمكن تقسيمها إلى السيف المستقيم والسيف المقوس . ويؤكد علماء الآثار أن السيف المستقيم استعمل في العصر الجاهلي كما استعمل في صدر الإسلام، ويضيفون إلى ذلك أنه من المحتمل أن يكون السيف المستقيم قد نشأ في آسيا وأن شعوبها ذات الحضارة القديمة مثل الآشوريين والبابليين قد استعملوه . وكان يبلغ طول السيف عند تلك الشعوب ثلاثة أقدام بما في ذلك المقبض وكان يعرف باسم اكيناكس Akinakes وكان يحمله المقاتل إلى جانبه .

وعرف الساسان السيف المستقيم (سنة ٢٢٦م إلى سنة ٦٣٦م) كما يتضح ذلك من النقوش الحجرية في الأماكن المقدسة مثل نقش شاهبور، وطاق بستان وكذلك مما نجده منقوشا أو محفورا على الأواني المعدنية التي تصور ملوكهم في معظم الأحيان، في مناظر صيد، وسيوفهم إلى جنوبهم طويلة النصال ذات حد واحد غالبا، ويندر أن تكون ذات حدين .

كذلك يمكن تقسيم صناعة السلاح الإيراني من حيث تطور الأسلوب الصناعي إلى أربع فترات، تبدأ الفترة الأولى من الفتح الإسلامي لفارس حتى القرن العاشر الهجري وتبدأ الفترة الثانية من حكم الشاه عباس الأول (١٥٨٧ - سنة ١٦٢٩م) التي تعتبر فترة ازدهار بالنسبة للسياف الإيراني .

وقد نال بعض طباع تلك الفترة مثل الطباع المجيد أسد الله، شهرة عالمية حتى أصبح اسمه فيما بعد شارة مميزة للسياف الإيراني . وتمتد الفترة الثالثة من نهاية حكم الصفويين والسلطان نادر شاه، حتى منتصف القرن الثاني عشر الهجري الثامن عشر الميلادي . أما الفترة الرابعة فتشمل سيوف القرن الثاني عشر الهجري وتمتد حتى القرن الثالث عشر الهجري ، التاسع عشر الميلادي .

ويحدثنا ابن الفقيه عن شهرة إيران بصناعة السيف فيقول : «هم أحذق الأمم بالأقفال والمرايا وتطبيع السيوف والجواشن» . كما ذكر كثير من الجغرافيين والرحالة أسماء المدن التي اشتهرت بصناعة السيوف في إيران فيقول البلخي إن إقليم فارس يصنع السيوف من حديد مدينة شاهق، وكذلك النصال التي يطلقون عليها الشاهقة .

كما أشار الفردوسي إلى سيوف شاهق وجودتها . ويذكر الرحالة ماركو بولو في القرن الرابع عشر الميلادي كرمان كمركز هام لصناعة السيوف، وأنها كانت تستورد الصلب الهندي لصناعة النصال البديعة .

كذلك أشار رحالة القرن السابع عشر والثامن عشر إلى مراكز إيرانية

أخرى من مراكز صناعة السيوف، مثل مدينة قم وخراسان وقزوین وأصفهان التى زاول فيها الطباع المشهور أسد الله تطيع سيوفه، والتى قامت فيها من بعده مدرسته وتلاميذه .

وتنقسم السيوف المستقيمة عند المسلمين إلى قسمين سيوف مستقيمة ذات حد واحد وأخرى ذات حدين وهى الأكثر استعمالاً وشيوعاً . كذلك اختلفت أطرافها فهى إما مدببة أو نصف مستديرة، كما يمتاز بعضها باحتوائه على (شطب) به زخارف أو يحتوى على اسم صاحبه أو شارته (رنكة).

ويوجد بمتحف (طوب قابوسراى) باسطنبول، مجموعة كبيرة من السيوف المستقيمة بعضها من صناعة إيران فى القرن الخامس عشر بداية القرن السادس عشر الميلادى، وتمتاز بزخارفها ونقوشها ذات الطابع المغولى والتيمورى وبداية العصر الصفوى .

والبعض الآخر من السيوف المستقيمة ذات الحدين وهى من صناعة تركيا، وقد نقش على نصال ثلاثة منها اسم السلطان محمد الفاتح واسم السلطان يزيد الثانى بن محمد الفاتح (سنة ١٥١٢ م).

كما يوجد بالمتحف مجموعة ثالثة من السيوف المستقيمة النصل التى تنسب إلى مصر فى العصر المملوكى منها سيف ذو حدين عليه اسم السلطان طومان باى وآخر له حد واحد عليه اسم الأمير (آبباى الدوادار) وثالث عليه اسم السلطان الغورى (سنة ١٥٠٠ - ١٥١٦ م).

مما تقدم يتبين لنا أن السيف المستقيم النصل، عرفه العرب في الجاهلية كما عرفه المسلمون منذ فجر الإسلام واستمر استعمالهم له حتى بداية القرن السادس عشر .

أما السيف المقوس فيقول عنه الدكتور عبد الرحمن زكى : إن شعوب وسط آسيا من الإبر والمغول والهون والترك هم من أول من استعمله . ثم يضيف وأنه ينبغي أن نلاحظ أن تطور السيف من الاستقامة إلى التقويس لم تتم طفرة واحدة بل تمت ببطء وبعد عدة تطورات اقتضتها طبيعة الكر والفر، كما حتمتها بعض الظروف الجغرافية والبيئات الطبيعية، وقد استغرقت هذه التطورات عدة قرون حتى وصل التقوس إلى غاية كماله في النوع المعروف باسم (الشمشير) الإيراني في القرن السادس عشر .

وتنقسم السيوف المقوسة إلى ثلاثة أقسام :

١ - القليج : يمتاز هذا النوع من السيوف المقوسة، بأن نصله يتحول قبيل الطرف إلى نصل ذى حدين بزاوية واضحة، وقد أخذ طرف القليج يزداد في التضخم تدريجياً حتى أخذ الشكل الذى أصبح يميزه الآن بسهولة عن غيره من السيوف الأخرى . كما يمتاز القليج بأن الطباع اختصر طول نصله ليسهل استخدامه كما استغنى عن عمل واقية له فقد حلت الدرقة بالنسبة للمقاتل محلها .

أما عن تاريخ القليج فمن المرجح أن يكون الأتراك قد عرفوه قبل الإيرانيين، وإن كان القليج قد أصبح السلاح المفضل عند الإيرانيين منذ نهاية القرن الخامس عشر .

٢- اليتاغان : هو سيف ذو نصل واحد مزدوج الانحاء، مع مراعاة أن أنحاء خط النصل يتفق مع حركة معصم اليد أثناء الطعن . وتشبه قبضة اليتاغان الأذنين البارزتين وهو لا يحتوى على واقية . ويمتاز اليتاغان بثقله الأمامى عند الطعن مما يساعد المقاتل على القطع الباتر السريع . وقد انتشر استعمال اليتاغان بسرعة في البلاد الإسلامية . كما انتقل إلى أوروبا وبخاصة الدول التى خضعت للدولة العثمانية .

٣- الشمشير : هو سلاح ضيق النصل سميكة ذو حد واحد، تمتاز قبضته ببساطة تكوينها وخفتها، أما واقية الشمشير فلها شكل خاص، إذ هى على شكل الصليب تنتهى من أعلى بقبضة تتجه إلى الجانب على أن مقبض الشمشير يكون فى جملة شكل المسدس .

ولا يقتصر استعمال الشمشير على الطعن والقتال فى ميدان الوغى، فقد استعمل كذلك فى أغراض الصيد والقنص . وفى هذه الحالة يعرف باسم شمشير (شيكاجار) وتوجد عليه عادة نقوش ورسوم تمثل مناظر وحيوانات الصيد والقنص . أما سيف الطعن والقتال فينقش على نصله اسم الطباع أو اسم صاحبه وتاريخ ومكان صنعه . ويندر أن نجد عليه آيات قرآنية أو جملا دعائية .

ويعتبر العصر الصفوى العصر الذهبى لصناعة (الشمشير) فى إيران وبخاصة فى عهد الشاه عباس الأكبر، والشاه حسين وطهما سب الثانى وعباس الثالث، كما امتدت شهرة الشمشير إلى عصر أسرة الافشارية

وبخاصة في عهد نادرشاه. وعلى الجملة نستطيع أن نقول أن الشمشير بلغ غساية كماله على يدى الطباع المشهور أسد الله ، الذى عاصر الملوك والسلاطين سالفى الذكر .

وقد بدأت شهرة إيران كمركز هام لصناعة السيوف الإسلامية تقل تدريجيا بموت الطباع أسد الله ، وزوال مدرسته وتلاميذه ، فقد طرأت على السيوف الإيرانية عوامل الضعف والانحلال من حيث طريقة الصناعة والمواد الخام. ولما شعر طباعو إيران فى القرن الثامن عشر بتدهور صنعتهم، لجأوا إلى انتحال أسماء مشاهير الطباعين السابقين ، مثل أسد الله وغيره من تلاميذه .

الكشكول

الكشكول عبارة عن علبة بيضاوية الشكل من المعدن مثل الذهب أو الفضة أو النحاس المذهب وعليها نقوش محفورة حفرا بارزا أو غائرا، كما يوجد عليها نقوش أخرى مكفّنة بالذهب والفضة .

وفي بعض الأحيان تكون من خشب الساج الهندي، وهذه العلب تعرف في الفارسية باسم (كشكول) وهي عبارة عن علب يجمع فيها المتصوفون من الشيعة ما يجود به المحسنون عليهم فينفقون منه النزر اليسير على أنفسهم خلال حياتهم، ويرسل الباقي بعد مماتهم إلى عتبات الأئمة المشرفة .

وفي بعض الأحيان يهدي المتصوف كشكوله بما فيه من المال عند زيارته للعتبات المقدسة. وفي أحوال أخرى نجد أن الكشكول يتوارثه متصوف عن آخر إذا لم يكن قد امتلأ، ولذلك نجد على الكشكول الواحد عدة تواريخ .

وهناك كشكول من خشب الساج الهندي، حفرت عليه حفرا بارزا مجموعة من الزخارف النباتية والكتابية، وتنحصر الزخرفة في خمسة أشرطة

عرضية، العريض منها يحتوى على بحور بيضاوية حفرت فيها بالخط
النسخى الجميل آية الكرسي أما الضيقة فتحتوى على فرع نباتى متماوج .
ويحتوى وجه الكشكول على عروتين بهما سلاسل من الحديد يضعها
الدرويش فى ذراعه كما يحتوى على كتابة فارسية وتاريخه هو سنة ١٢٨٧ هـ .
ويعلو الكشكول بلطة ذات حدين وبينهما دبوس قد كتب عليه اسم مهدية
(جعفر) ومؤرخ سنة ١٢٤٨ هـ .

صناعة التحف المعدنية في مصر

لقد استخدمت مصر القديمة، المعادن في صناعتها منذ فجر حضارتها، فقد استعمل قدماء المصريين النحاس والبرونز والحديد والقصدير والرصاص والذهب ثم الفضة. وكان أول معدن من هذه المعادن التي استعملها الصانع المصري، النحاس، وكان يحصل عليه من مناجم شبه جزيرة سيناء.

وقد حفظت لنا المتاحف عددا وفيرا من الأواني والأسلحة والآلات المصنوعة من النحاس من فجر التاريخ حتى الدولة ^(١) المتوسطة، فقد عثر على تماثيل للملك ^(٢) بيبى الأول من ملوك الأسرة السادسة، وعلى مجموعة من التماثيل الصغيرة. على أن هذه التماثيل لم تكن أقدم التماثيل المعدنية التي عثر عليها في مصر القديمة، فهناك تماثيل من النحاس يرجع إلى الأسرة الثانية. كما عثر على مركبين للشمس من النحاس من الأسرة الخامسة وعلى أدوات منزلية مثل الأطباق والأباريق والعلب من الأسرة الرابعة.

(١) مصر والحياة المصرية في العصور القديمة : ادولف ارمان . هرمان رانكه . ترجمة أبو بكر . محرم كمال.

(٢) Christie, Arnold Briggs .

ولم يقتصر استعمال معدن النحاس على صنع الأواني والتماثيل، بل صنعت منه أيضا صفائح لتغطية الصناديق الخشبية منذ الأسرة الأولى^(١) وكانت المسامير التي تثبت تلك الصفائح من النحاس كذلك. على أن النحاس الذي استعمل في تلك الفترة المتقدمة، لم يكن نحاسا خالصا، بل كان يضاف إليه في معظم الحالات مقادير جزئية من معادن أخرى لا تزيد نسبتها في معظم الأحيان عن واحد في المائة منها.

وفي عهد الدولة الحديثة^(٢) حل البرونز محل النحاس، والبرونز هو خليط من عدة معادن أهمها النحاس والقصدير. وقد استعمل البرونز بكثرة في صناعة التماثيل^(٣) المجوفة مثل قناع رأس رمسيس الثاني، وكذا التماثيل^(٤) غير المجوفة. وقد ورد في نصوص الدولة الحديثة ما يسمى (بالبرونز الأسود) ولكنه لم يتوصل حتى الآن إلى معرفة طريقة تكوينه.

أما الحديد فقد وجد بقلّة في مقابر العصر المبكر، ويبدو أنه لم يستخدم بكثرة إلا في الدولة الحديثة.

ويعتبر الذهب من أقدم المعادن التي عرفت في مصر بعد النحاس، وهو متوفر بها، إذ أن المنطقة المحصورة بين وادي النيل والبحر الأحمر كانت غنية بمناجم الذهب، وكان صانعوه على ما يبدو يتمتعون بمركز ممتاز بين باقي صانعي المعادن الأخرى.

Early Islamic Pottery by Arthur lane P. 38 .

(١)

(٢) مصر والحياة المصرية القديمة .

Die Keramik im Euphrate und Tigris geliet P. 82 .

(٣)

v, ucas : Ancieut Egyption Material & Industries

(٤)

وفي الدولة الحديثة كان أحد (المشرفين على صياغ الملك) يسمى نفسه (المشرف على الفنان في مصر العليا) وقد ذكر أيضا أنه يعرف (الأسرار في بيزت الذهب^(١)) ولعله يعنى بهذه الأسرار صناعة تماثيل الآلهة التي ينبغي أن تظل خافية .

وكانت حرفة الصياغة وراثية أى أنه يتوارثها الأبناء عن الآباء وبذلك كانت تتأصل في الأسر على نحو ما كان الأمر مع المصريين والمثاليين . ومن العجب حقا أن يستمر هذا النظام معمولا به في مصر طوال عصورها حتى أوائل القرن العشرين .

أما عن صياغة الذهب فإن مصر قد وصلت فيها إلى درجة كبيرة من حيث دقة الصناعة وأناقة الأشكال وإحكام الصنعة، وحسبنا هنا الإشارة إلى بعض القطع الذهبية التي تزخر بها متاحف العالم، وترجع في تاريخها إلى فترات مختلفة من العصر الفرعوني . فهناك الأساور^(٢) الأربعة التي عثر عليها في أبي دوس من الأسرة الأولى والعقود والمسامير من الأسرة الثالثة ورأس صقر من الأسرة السادسة ثم الأدوات الذهبية التي وجدت في دهشور ولاهون من الأسرة الثانية عشرة .

أما عن الحلى والأواني والأثاث المغطى بالصفائح الذهبية ذات النقوش الجميلة التي عثر عليها في مقبرة (توت عنخ آمون)^(٣) فحدث عنها ولا

(1) Ross : The Art of Egypt through the Ages .

(2) Wainwright : Egypton Bronze - Making III antiquity .

(3) Vernier : v,a bijouterie et la joaillerie Egytne.

خرج . وكذلك الصفائح المطروقة والمثبتة على جدران مقبرة (تى) بسقارة
والتي ترجع إلى الأسرة الخامسة وغيرها مما لا يتسع المجال لحصرها .

ولم يقتصر الصانع المصرى على إتباع طريقة واحدة في زخرفة الذهب،
بل استخدم طرقا متعددة فاستعمل طريقة الطرق لعمل الزخارف
المجسمة والسبك ثم تزخرف بالنقوش المحفورة أو المضغوطة. وكان
يصنع من الذهب صفائح رقيقة لتغطية الأثاث الخشبي، وكانت تثبت تلك
الصفائح بمسامير من الذهب أيضا .

كما كان يصنع من الذهب أسلاك رفيعة لاستعمالها بعد تلوينها في
زخرفة المعادن الأخرى كالفضة والنحاس، ومثل هذه الطريقة عرفت في
العصر الإلامى باسم (الكفت)^(١) وما تزال. وقد أسهب
الأساتذة William^(٢) و Petrie Vernier في وصف الحلى وطريقة
زخرفتها أما عن طريقة الصناعة فإنها لا تخرج عما ذكرناه من طرق، وهى:
الطرق، والسبك، ثم الزخرفة بالحفر أو الضغط أو الكفت أو استعمال
المينا .

على أن ما يشهد ببراعة الصانع المصرى حقا في ذلك العصر المبكر، هو
زخرفة المعادن الأخرى كالفضة والنحاس والقصدير بالذهب، وتعرف
هذه الطريقة حاليا بالتمويه أو التذهيب. وكان يستخدم طريقتين لعمل

(1) Petrie : The royal tombs, Howard Carter : The Tomb of Tut - Aukh - Amen .
Vernier & Petrie .

(2) Petrie : the royal tombs .

هذه الزخرفة. الأولى وهى عمل صفائح رقيقة من الذهب ثم تثبيتها على المعدن الآخر بواسطة الطرق فقط .

أما الثانية فهى عمل أوراق غاية فى الدقة من الذهب ثم تثبت على المعدن المراد زخرفته بواسطة مادة لزجة مثل الصمغ أو الغرى. وقد عثر على أدوات كثيرة من النحاس ملبسة بالذهب أو مذهبة، وترجع إلى جميع فترات التاريخ المصرى القديم منذ الدولة القديمة .

على أن ما يدعو إلى الإعجاب حقاً ، هى المقدرة الفائقة التى وصل إليها الصانع والفنان المصرى، فى الصناعات الكيائية حتى أنه أصبح قادراً على أن يغير من ألوان المعادن حسب أغراضه وهواه. فقد استطاع أن يحصل على تسعة ألوان لمعدن الذهب قوامها اللون الأصفر ومشتقاته التى تميل إلى الخضرة أو الحمرة أو اللون الرمادى . وكان يصل إلى ذلك بإضافة مقادير معينة من معادن أخرى إلى الذهب ، ثم تسخينها .

ومن ألوان الذهب التى تسترعى الانتباه، هو اللون الأحمر الوردى ، الذى صنع منه الحلى الذى عثر عليه فى مقبرة الملكة (تى) من الأسرة الثامنة عشرة وأقراط رمسيس الحادى عشر من الأسرة العشرين، هذا بالإضافة إلى قطع حلى توت عنخ آمون العديدة .

وقد استطاع الأستاذ Petrie بعد تحليل قطع من حلى توت عنخ آمون ، أن يعرف طريقة الحصول على هذا اللون ، وهى أن يغمس الذهب فى أملاح أكسيد الحديد ثم يسخن فينتج اللون الأحمر الوردى .

ومما يجدر ذكره أن المصريين القدماء قد أكثروا من استعمال المينا بنجاح كبير، في زخرفة معدن الذهب، فقد استخدموا (المينا ذات الفصوص) وهي التي تعرف الآن باسم Cloisonner وطريقتها هي أن تجعل سائر خطوط النقوش من خطوط بارزة من الذهب، ثم تملأ المسافات بينها بأكاسيد معدنية مذابة تصير بعد حرقها مادة زجاجية ملونة يحدث منظره من الذهب تأثيراً عجيباً. كما استعملوا (المينا) بطريقة أخرى وهي حفر النقوش في الذهب ثم ملء تلك الحفر بمادة المينا الملونة وتعرف هذه الطريقة باسم Champlevé.

أما معدن الفضة فقد كان في نظر المصريين القدامى أغلى المعادن الثمينة، فقد كانت النصوص تذكره قبل الذهب، هذا بالإضافة إلى أن ما عثر عليه من الفضة أقل بكثير مما عثر من الذهب، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الفضة لا توجد في مصر نفسها ولا يعرف على وجه التحقيق أين كان يستورد (الأبيض) وهو ما كانت تعرف به الفضة في اللغة المصرية.

ومنذ الأسرة الثامنة عشرة، بدأ يكثر ظهور الفضة، ومع ذلك فإن استعمال الفضة على نطاق واسع لم يحدث إلا متأخراً، فقد عثر على توابيت مغطاة بصفائح من الفضة وعلى مجموعة من الأواني الفضية في مدينة تنيس وترجع إلى الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين.

وعلى الرغم من قلة وجود معدن الفضة فإن مصر عرفت استخدامه (في تفضيض) الأواني النحاسية في عصر متقدم، فقد عثر على أبريق من

النحاس المفضض من الأسرة الثانية، كما عثر على سكاكين مفضضة في
أدفو من الدولة القديمة .

وكانت الطريقة المتبعة في هذه العملية هي بواسطة تثبيت صفائح رقيقة
من الفضة على النحاس أو البرونز بواسطة الطرق على أن تتم هذه العملية
قبل البدء في عملية تشكيل الآنية .

التحف المعدنية في مصر منذ العصر الفاطمي

لم تكن لمصر شهرة في صناعة المعادن في العصر الإسلامي قبل العصر الفاطمي إذ لم نعثر على شيء يذكر منها، أما في العصر الفاطمي عصر الرخاء الاقتصادي وتكوين خلافة مستقلة كان سببا في انتشار صناعة المعادن بها. فقد أطنب مؤرخو مصر في العصور الوسطى عما كانت تحويه قصور الفاطميين من كنوز ونقائس ومن أهمها التحف المعدنية .

ومن أهم هذه التحف مجموعة من التماثيل المجوفة التي كانت تستعمل كمباخر توضع فيها الجمرات، وهي تشبه التماثيل المعدنية المجوفة التي صنعت في إيران في القرن الرابع والخامس للهجرة، وإن كانت أضعف منها في الشكل العام وفي الزخارف .

كما كانت تستعمل هذه التماثيل المجوفة كصناير للآنية أو كفوهات للفساقى والنافورات، ومن أشهر الأمثلة لذلك تمثال حيوان خرافي يعرف بالعنقاء (من البروتز) الموجود الآن بجمانة مدينة بيزا بإيطاليا، الذي يقال إنه نقل إليها على يد عموري ملك بيت المقدس (سنة ٥٦٩ هـ / ١١٧٣ م). وقد غطى جسم العنقاء وأجنحتها بنقوش على شكل الريش وقشور

السّمك ورسوم نباتية هندسية أخرى، كما يحتوى أشرطة بها كتابات كوفية بالأسلوب الفاطمى كلها دعاء ومدح وإطراء فى صاحبها، مثل بركة كاملة ونعمة شاملة وهى العبارة المتواترة فى كل التحف الفاطمية .

كما وجد فى العصر الفاطمى مجموعة كبيرة من التماثيل المجوفة التى تستعمل كمباخر توضع فيها الجمرات وهى تشبه التماثيل المجوفة التى صنعت فى إيران فى القرن الرابع والخامس بعد الهجرة وإن كانت أضعف منها من حيث الشكل العام والأسلوب الزخرفى .

كما صنعت فى العصر الفاطمى تماثيل مجوفة، ذات مقابض كبيرة، مما يدل على أنها كانت تستعمل لوضع السوائل بها. وهى التى عرفت فى العصور الوسطى فى أوروبا باسم (أكواماتيل) وهى الأوانى التى كان القسس يستعملونها فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده .

وهناك مجموعة من التحف المعدنية التى ترجع إلى العصر الفاطمى . تقتصر زخارفها على رسوم محزوزة فى المعدن الذى كان فى معظم الأحيان من البرونز . وقوام هذه الزخارف دوائر تضم بينها حيوانات وطيور وأوراق نباتية تشبه تلك المرسومة على الخزف ذى البرق المعدنى وعلى النسيج المعاصر .

وتنسب إلى العصر الفاطمى مجموعة قليلة من الشعاعد، أو الموائد الصغيرة للزينة أو حوامل توضع فوقها المسارج. وقد اختلف علماء الآثار فى نسبتها إلى مصر حتى استطاعت الدكتورة آمال العمرى إثبات نسبتها

إلى مصر في العصر الفاطمي، وذلك اعتمادا على ما عثرت عليه منها في مقابر مدينة أسوان التي ترجع إلى العصر الفاطمي .

وقد وجدت على هذه الشعاع كتابات بعضها دعائي وعبارات مأثورة مثل (لكل أجل كتاب). كما وجد اسم الصانع منقوشا عليها مثل عمل أبو القاسم بن المكي، صنعه أحمد بن محمد. وكل هذه العبارات مكتوبة بالخط الكوفي المزهر وهو الأسلوب الذي انتشر وتطور في العصر الفاطمي .

وتتكون هذه الشعاع الفاطمية من عمود مكون من بدن أسطوانى أو مثنى الشكل، ينتهى من طرفيه بشكل رمانة. ويعلو الرمانة العليا قرص يتوسطه أحيانا مكان لوضع الشمعة، وتعتمد الرمانة السفلى على قرص مقعر يقوم على ثلاث أرجل حيوانية. على أن هذا الشكل من الشعاع الذى انفردت به مصر استمر حتى العصر المملوكى مع بعض تغيرات فى التفاصيل وليست فى الجوهر مثل الزخرفة والكتابات وما إليها .

كما عثر فى العصر المملوكى على نوع من الشعاع، يجمع بين أسلوبين من الشعاع التى وجدت فى العصر الفاطمي، وشعاع العصر الأيوبي، وهى التى أطلق عليها بعض علماء الآثار اسم شعاع المآذن . وتتكون هذه الشعاع من قاعدة شبه مخروط ناقص يعلوه عمود تتخلله عدة رمانات على غرار شعاع العصر الفاطمي .

ومن أنواع شعاع المآذن نوع آخر يتكون من قاعدة على شكل قبة منبعجة بعض الشيء ويعتمد على أرجل حيوانية، ويقوم فوقها عمود يشبه عمود شعاع العصر الفاطمي غير أنه أكثر رشاقة وارتفاعا .

التحف المعدنية في مصر في العصر الأيوبي والمملوكي

أما عن صناعة المعادن في مصر في العصر الأيوبي فمن المعروف أن كثيرا من صناع المعادن قد هاجر من الموصل إلى مصر والشام أمام الغزو المغولي واشتغلوا في خدمة الأمراء الأيوبيين في مصر والشام .

ومن الطبيعي أنهم نقلوا معهم أسلوبهم الفني، وعلى ذلك فقد أصبح من العسير في كثير من الأحيان تمييز التحف المعدنية المصنوعة في مصر والشام عن تلك التي صنعت في بلاد الجزيرة، اللهم إلا إذا سجل على التحفة مكان صناعتها .

على أنه يمكننا في بعض الأحيان تمييز التحف المصنوعة في بلاد الشام في القرن الثالث عشر، وذلك اعتمادا على الزخارف المكونة من الأساطير والموضوعات المسيحية ، والتي كان يقبل على اقتنائها الصليبيون .

ومن أبداع الأمثلة لذلك إناء كبير من مجموعة دوق دارنبرج تضم زخرفته مناظر دينية مسيحية كقصة البشارة ورسم السيد المسيح والعدراء والعشاء الرباني . وعلى هذه التحفة كتابة باسم السلطان صالح نجم الدين أيوب آخر سلاطين الأيوبيين بمصر والشام .

وقد وصلت صناعة المعادن غايتها في مصر في العصر المملوكي فقد اجتمعت عدة عوامل ساعدت على نهضة هذه الصناعات وتطورها. أولاً ازدهار الاقتصادى ثم هجرة صناع الموصل، ثم ازدهار الذوق الفنى.

فقد أصبحت مصر ملتقى الفنون الواردة مع منتجات الشرق الأقصى والهابطة من أوروبا، هذا فضلاً عن الذوق المحلى الأصيل. وقد أدى هذا الازدهار الصناعى إلى تنوع وتعدد التحف المعدنية التى كانت قاصرة قبل العصر المملوكى على أنواع معينة من الأوانى والأدوات، فأصبحت فى العصر المملوكى تشمل الأبواب المصفحة والشعاعد والتنانير وكراسى العشاء والصناديق والعلب والمقلمات وجميع أوانى المائدة .

وأود أن أسجل هنا ظاهرة انفردت بها التحف المعدنية التى صنعت فى مصر فى العصر المملوكى، ألا وهى اختفاء الرسوم آدمية والمناظر التصويرية اختفاء يكاد يكون تاماً، فقد حل محلها الخط الثالث المملوكى الجميل المرسوم على أرضية مورقة وقد تظهر هنا وهناك بعض عناصر حيوانية محورة فى كثير من الأحيان لا يكاد يلحظها الإنسان، إذ أن الزخارف النباتية تغطي عليها خاصة وإنها صغيرة الحجم ، الأمر الذى يجعلها تبدو وكأنها ورقة أو زهرة أو ثمرة نباتية .

وهناك مجموعة كبيرة من التحف المعدنية نقش عليها أسماء سلاطين بنى الرسول الذين حكموا اليمن سنة ٦٢٦ هـ / سنة ٨٥٨ هـ (سنة ١٢٢٩ / ١٤٥٤م) وكانوا معظم الأحيان على وفاق سياسى وعلاقات

طيبة مع سلاطين المماليك بمصر، ولذلك فقد كانت هذه التحف تصنع باسمهم في القاهرة وعلى ذلك فهي من الناحية الفنية تتبع الأسلوب المملوكي .

على أن صناعة المعادن في مصر أخذت تتدهور في نهاية العصر المملوكي وذلك نتيجة للتدهور الاقتصادي والسياسي، أما في العصر العثماني فقد انصرف صناع المعادن المكفّة بالفضة والذهب وأقبلوا على صناعة المعادن المخرومة والمزخرفة بالمينا والمرصعة بالأحجار شبه الكريمة المتعددة الألوان .

التحف المعدنية في الأندلس والمغرب

من المعروف أن الفنون والأساليب الفنية الإسلامية ظهرت في الأندلس وشمال أفريقيا في نهاية القرن الثاني للهجرة، على يد أمراء بني أمية الفارين من وجه الخلافة العباسية في المشرق، ومن ثم فقد عرف الطراز الإسلامي في المغرب والأندلس باسم (الطراز الأموي الغربي) وأخذ هذا الطراز يتطور حتى بلغ غايته في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي).

ولعل من أهم التحف التي صنعت في الأندلس في القرن الرابع للهجرة مجموعة من الصناديق الخشبية المصفحة بالفضة المذهبة. والواقع أننا لا نجد مثيلاً لهذه الصناديق المصفحة بالفضة المذهبة والمصنوعة بطريقة القالب مع الضغط الشديد والدق البسيط في غير الأندلس .

وقد امتازت هذه الصناديق من الناحية الزخرفية باحتوائها على وحدة زخرفية نباتية واحدة، كررت في صفوف منتظمة تشبه إلى حد كبير أسلوب سامرا الثالث على الجص. كما احتوت على كتابات كوفية مؤرخة نذكر منها

على سبيل المثال النص التالى : بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور
دائم لعبد الله الحكيم أمير المؤمنين المستنصر بالله، مما أمر بعمله لأبى الوليد
هشام ولى عهد المسلمين ثم على يد جوذر فتاه .

كما اشتهرت الأندلس فى القرن الرابع الهجرى بصناعة تماثيل مجوفة على
غيرار ما صنع فى مصر فى العصر الفاطمى، الأمر الذى جعل بعض علماء
الآثار يقولون بنسبتها إلى مصر، أو أنها صنعت بأيدى عمال مصريين،
ولكننى لا أؤيد هذه الآراء .

ذلك أن تماثيل الأندلس تبدو فى شكلها العام أكثر دقة ومراعاة لعلم
التشريح إذا استثنينا من ذلك تماثيل العنقاء الموجود بمقابر بيزا بإيطاليا، كما
أنها انفردت باحتوائها على زخارف نباتية قلبية مكونة من وحدة زخرفية
واحدة تملأ جسم التمثال كله .

ولو أضفنا إلى ما تقدم أن هذه التماثيل لم تستخدم كأوان لحفظ السوائل
كما هو الحال فى التماثيل (الأكوامانيل) الفاطمية، إذ أنها لا تحتوى على
مقبض بل أنها كانت تستعمل كفوّهة للنافورات التى كانت تزخر بها دور
وقصور الأندلس لتبين لنا أنه ليس من المستبعد، بل الراجح عندنا أنها من
صناعة الأندلس .

وفى القرن السابع والثامن للهجرة نهضت صناعة المعادن فى الأندلس،
فظهرت كثير من التحف المعدنية المزخرفة ذات الزخارف الكتابية والنباتية
فقط . ومن أجمل الأمثلة لذلك ثريا مكن البرونز عثر عليها فى مسجد قصر

الحمراء تحتوي على كتابة بخط مغربي باسم أبي عبدالله الثالث وهو من
سلاطين بني نصر سنة ٧٠٥ هـ / ١٣٠٥ م .

وقد ازدهرت صناعة الأسلحة في الأندلس وخاصة في عصر دولة بني
الأحمر، فقد كانت طليطلة والمرية واشبيلية ومرسية من أشهر مدن العالم في
صناعة الأسلحة المزخرفة بالتكفيت، والمينا المتعددة الألوان في القرن
الخامس عشر والسادس عشر .

الفصل الرابع التحف الزجاجية

الزجاج المصري
طريقة الصناعة
الزجاج ذو البريق المعدني
البللور الصخري
الزجاج في العصر الأيوبي
الزجاج في العصر المملوكي
الزجاج الإيراني

الزجاج المصرى

من الثابت أن المصريين القدماء هم أول من اخترع صناعة الزجاج، وكان ذلك منذ الأسرة الخامسة على أقل تقدير، كما تدل على ذلك حبات الخرز وكذا عيون التماثيل وكذا بعض الأواني الزجاجية. هذا بالإضافة إلى أفران صناعة الزجاج، التى عثر عليها بمدينة طيبة والتى يرجع تاريخها إلى عهد الملك امنىحتب الثانى من الأسرة الثامنة عشرة .

كما عثر فى تل العمارنة على أفران زجاج من عهد أخناتون، وأخرى فى جنوب بحيرة فى وادى النطرون، يرجع تاريخها إلى الأسرة العشرين. وإذا كان كثير من المؤرخين والأثريين، ينسبون اختراع الزجاج إلى سوريا والعراق أو إلى الفينيقيين فى لبنان، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت بالدليل المادى قيام هذه الصناعة فى تلك المناطق ..

وقد ظلت مصر صاحبة اليد الطولى فى مضمار صناعة الزجاج، فقد كانت لمدينة الإسكندرية شهرة كبيرة فى العصر اليونانى، وظلت محتفظة بمكانتها هذه ، كمركز لصناعة الزجاج فى العصر الرومانى. إذ تحدثنا

المصادر التاريخية بأن الإمبراطور تيريووس Tiberius قد استقدم صناع صناعة زجاج الإسكندرية ليقوموا له أول مصنع للزجاج في روما .

وقد بلغ ما كانت تنتجه مصر من المصنوعات الزجاجية حداً من الاتقان والوفرة حتى أن الإمبراطور الروماني سيفروس Alexander Severus طلب أن يكون جزء من جزية مصر ، من مصنوعات الزجاجية، كما قيل إن الإمبراطور نيرون ، قد دفع خمسين جنيهاً ذهبياً ثمناً لكويين من الزجاج من صناعة طيبة .

وقد تطورت صناعة الزجاج في مصر في العصر الروماني تطورا كبيرا نتيجة للتطور الصناعي، فقد وصل صناع الزجاج في مصر إلى استخدام أنبوبة لنفخ الزجاج في الهواء، ثم وصلوا بعد ذلك إلى طريقة النفخ في القلب، وهما الطريقتان المستخدمتان في مصر حتى اليوم في صناعة الزجاج اليدوي.

كما عرفت مصر في ذلك العهد، لأول مرة صناعة ألواح النوافذ الزجاجية، كما عرفت الفسيفساء الحجرية التي استخدمها المصريون القدماء، كما استخدم ترصيع الجص بالزجاج في أشكال هندسية بديعة التكوين. على أن أعظم ما وصلت إليه مصر في صناعة الزجاج منذ العصر الروماني واستمر في العصر البيزنطي وأوائل العصر الإسلامي، النوع الذي عرف باسم الألف زهرة Millflori وذلك لتعدد ألوانها وتداخل بعضها في بعض في تكوينات لا إرادية غاية في الجمال .

وإزاء السياسة الحميدة التى انتهجها العرب مع البلاد التى فتحوها، وهى ترك الصناعات والحرف والصناعات والفنون فى أيدي أهلها، فقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها مع باقى الصناعات المصرية، قرابة قرنين من الزمان، تسير وفق الأساليب التى كانت سائدة فيها من قبل .

أما فى العصر العباسى وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء فى أوائل القرن الثالث الهجرى فقد بدأت جميع الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامى واضح، فقد اختفت الرسوم الأدمية والحيوانية، كما حورت الرسوم النباتية، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفى واضح .

وقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة إلى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الإسلامى مصر وسوريا والعراق حتى أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان نسب التحف الزجاجية إلى إقليم محدد، اللهم إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك. فقد كانت الإسكندرية والفيوم وحلب وصيدا وصور وانطاكية من أهم مراكز صناعة الزجاج فى القرون الأربعة الأولى للإسلام، وقد تميزت منتجات تلك الفترة بلمونها الأبيض المائل إلى الأخضر بدرجاته. كما تميزت وتعددت أشكالها وإن كانت أشكالها الخارجية غير دقيقة بخلاف ما عهدناه فى العصر البيزنطى من دقة الأشكال، مما يدل على أن الصانع كان حريصا على استعمال القالب مع النفخ .

ومن أمثلة الأواني الزجاجية التى وجدت فى أوائل العصر الإسلامى، دوارق ذات أبدان كروية أو كمثرية أو بيضاوية الشكل، وذوات رقبة

طويلة مخروطية الشكل، تنتهى بفوهة واسعة يضغط جزء من محيطها لاستعماله كصنبور لصب السوائل. وتزود هذه الدوارق أو القوارير عادة بمقبض لحمله منه .

هذا بالإضافة إلى قنينات صغيرة وذات بدن متعدد الأضلاع أو كروى أو بيضاوى، من المرجح أنها كانت تستعمل للعطور أو الكحل أو غيرها من مواد الزينة .

طريقة الصناعة

أما عن الأسلوب الصناعى والزخرفى الذى استعمل فى صناعة وزخرفة الزجاج فى أوائل العصر الإسلامى، فقد ظلت على ما كانت عليه من قبل من حيث الأسلوب الصناعى، من نفخ فى الهواء، ونفخ فى القالب، لعمل التضييعات والتفصيلات الكثيرة من رسوم هندسية ونباتية وكتابية التى حلت محل الرسوم الأدمية والحيوانية التى كانت شائعة فى العصر الرومانى .

كما استعملت طريقة الزجاج فى الزخرفة سواء كانت بنفس لون العجينة أو ملونة وذلك فى عمل خطوط بارزة رفيعة أو سمكة حسب الحاجة تلتف حول الرقبة أو البدن . كذلك استمرت الزخرفة بالختم ، التى كانت تحتوى غالبا على كتابات عربية تتضمن اسم صاحب الأنية أو صانعها أو جمل دعائية . كما استعملت طريقة السحب بالملقاط لإحداث زخارف ناتئة .

ولعل أقدم ما وصلنا حتى الآن من الزجاج الإسلامى المؤرخ، هى صنج وأختام ومكايل وإلى مصر، قرة بن شريك، التى ترجع إلى سنة ٩٠

هـ . وقد كانت المكايل تتألف عادة من أوان زجاجية يميل لونها إلى اللون الأخضر أما شكلها فهو إما مخروطى أو بيضاوى أو كروى ذات فوهات واسعة أو ضيقة حسب الغرض الذى صنعت من أجله .

ولعل أهم ما فى هذه المكايل هو احتواؤها على قرص مستدير توجد فى أعلى أو أسفل الفوهة أو البدن يحتوى على كتابات عربية فى عدة سطور، تبدأ بالبسملة تليها عبارة الوفاء فى الكيل ثم أمر الوالى أو عامل الخراج بصنعه ، ثم نوع المكيال سواء للبقول أو السوائل ، ثم اسم المشرف على صنعه ثم يختم النص بكلمة واف مما يدل على شرعية المكيال .

وقد حظى الزجاج فى العصر العباسى بتطور صناعى وزخرفى كبير لعل مرجعه هو إقبال الخلفاء على اقتنائه، فقد ذكر لنا الصولى فى كتابه «الأوراق» عند حديثه عن أخبار الخليفة الراضى بالله والمقتضى بالله أنه قد عمل لهما من الأوانى الزجاجية ما لم يعمل لملك منه من قبل ولا بذل فى أثمانها ما بذل حتى اجتمع لهما ما لم يجتمع لملك قط .

كما بلغ من شغف خلفاء العباسيين بالأوانى الزجاجية أن استقدموا من كل بلد مهرة الصناع فى هذه المهنة، حتى إن الشعراء نظموا فيه الشعر، فمن ذلك قول ابن تميم يصف قدحا من الزجاج فيقول :

يا حسنه قدح يضىء زجاجه	ليلى الهموم إذا دهم وسعا
أهدبته مثل النهار فإن خوى	صرف المدام غدا نارا أشمسا

الزجاج ذو البريق المعدنى

وقد تأثر الزجاج المصرى فى العصر الطولونى بالزجاج العراقى إلى حد ما، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبح يشبه أشكال المعادن التى عرفت باسم ما بعد الساسانى (Post - Sasauian) ، كما احتوت على كتابات كوفية بأسلوب الخط السائد فى العصر الطولونى وبعضها احتوت على أسماء أمراء .

ومن أحسن الأمثلة لذلك القطعة المحفوظة فى متحف المتروبوليتان بنيويورك والثانى فى مجموعة أرنست كوفلر بسويسرا، والتى كتب عليها سطران، جاء فى نص السطر الأول «مما عمل للأمير» ربيعة. ومن المرجح أن يكون الأمير ربيعة هو ابن أحمد بن طولون. وجاء فى السطر الثانى «نصير بن أحمد بن هيثم» ولعله اسم الصانع .

ولعل الجدير بالاهتمام بالنسبة لزخرفة الزجاج فى العصر العباسى فى مصر هو باستعمال مادة البريق المعدنى فى الزخرفة، وقد جمعت السيدة مایسة محمود القطع الزجاجية المؤرخة المزخرفة بالبريق، وانتهت إلى

ترجيح وجود مصانع رسمية للدولة لصناعة الزجاج في العصر العباسي، على ما كانت عليه مصانع الطراز الخاصة والعامة بالنسبة للنسيج.

كما أثبتت أن البريق المعدني وجد في مصر على أقل تقدير، منذ منتصف القرن الثاني الهجري وإن كان قد استعمل في الزجاج على قلة. وأقدم قطعة مؤرخة ومرسومة بالبريق، عثرت عليها بعثة مركز البحوث الأمريكي بالقاهرة في حفائرها بمنطقة الفسطاط سنة ١٩٦٥ وهي محفوظة بمتحف الفن الإسلامي بالقاهرة برقم (٢٣٢٨٤) ونص الكتابة عليها «بسم الله الرحمن الرحيم عبد الصمد بن علي أصلحه الله» وعبد الصمد هذا، هو والى مصر سنة (١٥٥ هـ / سنة ٧٧٢ م).

والقطعة الثانية عبارة عن قناع إناء محفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة تحت رقم (٦ / ١٢٧٣٩). عليه كتابة كوفية نصها «مما يدل عمل في طراز الفيلة بمصر (سنة ١٦٣ هـ / سنة ٧٧٩ م). ويقع هذا التاريخ في عهد والى مصر، داود بن محدود الحوشى وكنيته أبو صالح، الذى تولى من قبل الخليفة العباسى المهدى. ولما كانت فيلة بالفسطاط، إذن فهذا يؤيد ما ذهبت إليه السيدة مایسة من أن الدولة كانت تملك مصنعا أو طرازا للزجاج في منطقة فيلة بالفسطاط.

كما عثر في العراق في حفائر الأخيضر سنة ١٩٦٦ م على قطعة من الزجاج مكسورة، عليها زخارف بالبريق المعدني لرسم غزال وكتابه «كل هنيا ومريا». وقد نسبت هذه القطعة إلى العراق فيما بين القرنين الثانى والثالث الهجريين.

كما عثر في مدينة الرقة على قدح من الزجاج عليه زخارف بالبريق المعدنى وكذا خمسة سطور من الكتابة جاء فيها عبارة «عمل دمشق» وقد أرجعها الأستاذ أبو الفرج العشي إلى أواخر القرن الثاني الهجرى .

وقد ازدهرت صناعة الزجاج فى العصر الفاطمى ازدهارا كبيرا وبخاصة فى الزخرفة بالبريق المعدنى فقد كان الزجاج يستعمل لونين من البريق فى القطعة الواحدة، مما يدل على تفرسه فى استعمال هذا الطلاء المعدنى على الزجاج .

كذلك تنوعت وتعددت أشكال الأوانى المصنوعة من الزجاج فى العصر الفاطمى مثل قطع الشطرنج ومقلّمات وقلل زجاجية وزهريات وقماقم، كما ابتكرت لعب الأطفال وتمائيل للطيور والحيوانات الزجاجية من الزجاج الأحمر أو الأخضر أو الأزرق . وقد أضيفت إليها تفاصيل كثيرة كالأرجل والأجنحة وقواعد حملها .

ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها فى العصر الفاطمى ظهور شخصية الزجاج، وذلك بكتابة اسمه على منتجاته بعد أن كانت شخصيته مخفية وراء الأسلوب العام. فقد عثرنا على قطعة من الزجاج لونه مائل إلى الخضرة، محفوظة بمتحف الفن الإسلامى، مزخرفة بالبريق المعدنى عليها خمسة سطور من الكتابة النسخية نصها «عمل عباس بن نصير بن أبى يوسف بن حرير بن سعيد القلاوى».

كما وجدت قطعة باسم مرزوق بن مرزوق، كما كان أبو جعفر الوزير أبى فضل بارعا فى صناعة الزجاج. كما توجد قطعة من الزجاج بمتحف

بناكى بأثينا عليها اسم سعد ، لعله سعد الخزاف وأنه كان يمارس
الصناعتين الخزف والزجاج .

أما عن مراكز صناعة الزجاج في مصر في العصور الوسطى، فكانت
الفسطاط والقيوم والإسكندرية والأشمونين والشيخ عبادة، كما أشار أبو
صالح الأرميني وابن حوقل، أنه كان يوجد بجبل المقطم أفران لصناعة
الزجاج .

البللور الصخرى

وقد اشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف المصنوعة من البللور الصخرى، وبرغم أن البللور الصخرى مادة طبيعية غير مصنعة، وإن صناعته لا تدخل فى باب صناعة الزجاج، بل تدخل فى صناعة النحت والحفر فى الأحجار الصلبة، إلا أنه اقترن بالزجاج .

فقد أطنب مؤرخو العصر الفاطمى فى ذكره وأفردوا له الفصول الطوال . ولعل من أهم القطع البللورية التى ما تزال باقية حتى الآن قطعة شطرنج فى مجموعة الكونتيسة دى بهاج (Contesse du Behague) بباريس .

وكذا شمعدان من البللور الصخرى يتألف من عمود وقاعدة من ثلاثة أرجل على شكل حيوان رابض وهو محفوظ بمتحف المتروبوليتان وهناك شمعدان آخر شبيه للشمعدان السابق محفوظ بمتحف نورنبرج ألمانيا .

كذلك صنع الزجاجون فى العصر الفاطمى، نوعا من الزجاج السميك يقلدون بذلك البللور الصخرى، وزخرفوه بطريقة القطع . وما يزال

يوجد حتى الآن ثلاثة عشر قدحا من الزجاج السميك، على شكل الدلو،
تعرف باسم كؤوس القديسة هدويح، لعل أهمها المحفوظة في متحف
أمستردام في كاتدرائية مدينة (مندن) بألمانيا وبمدينة (نورنبرج) وفي متحف
غوتا وفي كاتدرائية هلمرشتاد بألمانيا .

الزجاج في العصر الأيوبي

لقد بلغت صناعة الزجاج في مصر والشام في العصر الأيوبي درجة كبيرة من الرقى والازدهار، فقد سارت هذه الصناعة على النهج والأساليب التي كانت متبعة في العصر الفاطمي .

وفي ذلك يحدثنا أبو شامة، عن الهدية التي أرسلها صلاح الدين الأيوبي والمكونة من عشرين قطعة من البللور الصخري إلى نور الدين فيقول : «قال ابن أبي طيء، وصل رسول نور الدين الموفق بن القيسراني إلى الديار المصرية واجتمع بالسلطان الملك الناصر، وأرسل معه هدية إلى نور الدين، على يد الفقيه عيسى وهي عشرون قطعة بللور» .

وقد شاع في العصر الأيوبي زخرفة الأواني الزجاجية بالمينا وتمويهها بالذهب. ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذي زخرف بالمينا الميل إلى الأخضرار أو الأصفرار أو اللون البنفسجي .

كما اتسمت أشكال الأواني بالرشاقة والانسيابية، التي امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبي، ليس من حيث الشكل فقط . بل ومن حيث

الزخارف الحيوانية والنباتية التي دبت فيها الحياة مرة أخرى بعد أن زال عنها أسلوب سامراء المحور . وقد حظى الزجاج الأيوبي بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية مثل «العمر السالم والجد الصاعد والإقبال» والدولة الباقية والسلامة الدائمة و «العافية والنعمة السابقة والراحة» والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد وكلها مكتوبة بالخط النسخي الذي أخذ يحل تدريجياً محل الخط الكوفي ذي الزاوية .

وقد قسم الدكتور لام Lamm ووافق على رأيه كل من جاء بعده من علماء الآثار، الزجاج الذي صنع في العصر الأيوبي اعتماداً على زخارفه إلى مناطق وتواريخ معينة ، فنسب إلى الرقة الزجاج المزخرف بالحبيبات التي ظهرت على الكؤوس ذوات الفوهات المتسعة والأشرطة الكتابية المحصورة داخل مناطق مستطيلة، وجعلها من أهم مميزات زجاج الرقة، كما حدد الفترة الزمنية لزجاج سوريا من ١١٧٠ - ١٢٧٠ وزجاج دمشق ما بين ١٢٥٠ إلى ١٣١٠ وزجاج الفسطاط ١٢٧٠ إلى ١٣٤٠ م .

وقد استطاعت السيدة مايسة أن تبين أن هذا التقسيم الدقيق لا يخلو من المبالغة وبخاصة بعد أن أثبتت بالدليل المادي أن الزخارف التي اعتمد عليها (Lamm) في تقسيمه إنما وجدت كلها مجتمعة في كل إنتاج العصر الأيوبي، كما هو واضح على زخارف العملة التي تعتبر من الوثائق المؤرخة، إذ فيها نقط وحبيبات وزخارف هندسية، مثل عملة صلاح الدين

والعادل والصالح نجم الدين. سواء ما ضرب منها في مصر ودمشق أو
سوريا عامة .

ومن بين الرسوم التي ظهرت على زجاج العصر الأيوبي الرنوك مثل
زهرة الزنبق والنسر .

الزجاج في العصر المملوكى

ولعل من أهم الأواني الزجاجية المموهة بالمينا، التى بدأ ظهورها فى العصر الأيوبي وازداد انتشارها فى العصر المملوكى هى المشكاوات .

والمشكاة ، لغة هى الكوة التى توضع فيها وسيلة الإضاءة ، من مسرجة إلى قنديل قراية أو شمعة وما إليها . ثم أخذ من شكل الكوة وبداخلها وسيلة الإضاءة شكل المشكاة الزجاجية التى وضع بداخلها أداة الإضاءة . ولعل الفنان المسلم أراد أن يجسم ما جاء فى سورة النور من قوله تعالى «الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة، الزجاج كإنها كوكب درى ، يوقد من شجرة مباركة زيتونة » .

ويزخر متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بأكبر مجموعة من المشكاوات، إذ يبلغ عدد ما يقتنيه منها ثمانين مشكاة مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف .

كما يوجد بمشهد الإمام الحسين رضوان الله عليه اثنتان وعشرون مشكاة مزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبى سعيد برقوق من القرن

(١٥م). هذا عدا المجموعات الخاصة الموجودة بمصر وخارجها وكذا مجموعات متاحف العالم .

أما عن أشكال المشكاوات فلعل الأعم الغالب منها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية، الرقبة وهى مخروطية الشكل ذات فوهة متسعة ويستدق قليلا عند التصاقها بالبدن أسفل حيث يلتحم بالبدن. أما البدن فهو إما كروى أو بيضاوى أو يكون منتفخا فى الوسط ومسحوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالرقبة من أسفل. والجزء الثالث وهى القاعدة وهى مخروطية كذلك على شكل قمع مقلوب وكان لكل مشكاة عادة مقابض بارزة أو آذان قد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل معدنية تجتمع كلها عند كرة بيضاوية الشكل تشبه النعامة، من الزجاج أو من الخزف أو بيضة نعام حقيقية .

والقصد من هذه الكرة هو حفظ توازن المشكاة فلا تتأرجح. ويطلق الأوروبيون على هذه البيضة اسم بيضة الشرق، وقد تزود المشكاة بأنبوبة رأسية قصيرة من الداخل لتثبت فيها الذبالة (الفتيل)، أو تتدلى بداخلها (قرايه) مثبتة بسلوك فى حافتها.

أما زخارف الأواني الزجاجية الموهة بالمينا، وبخاصة المشكاوات

(١) Early Islamic Pottery by Arthur lane P. 38 .

(٢) مصر والحياة المصرية القديمة .

(٣) Die Keramik im Euphrate und Tigris deliet P. 82 .

(٤) v, ucas : Ancieut Egyption Material & Industries

منها، فتعتبر في العصر المملوكى عملا فنيا يقف على قدم المساواة مع مدارس التصوير المعاصرة .

فقد حظيت المشكاوات بالزخارف الهندسية والنباتية المتأثرة بالأسلوب والفن الصينى، من حيث تحررها من جمود التجريد فى أسلوب سامراء، والقرب من الطبيعة إلى حد كبير، مثل زهرة اللوتس وزهرة نبات الخشخاشى وزهرة عود الصليب أو عود الريح (Peony) وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور . وقد تكون هذه الرسوم النباتية محصورة فى خامات أو أشكال هندسية أو منشورة فى بدن المشكاة .

أما الزخارف الآدمية والحيوانية فلم تلعب دورا يذكر فى زخارف المشكاوات، وإن كانت زخارف الطيور متأثرة بالفن المغولى الصينى، كما كثر استعمال الحيوانات والطيور الخرافية، ولكنها تشبه إلى حد كبير مدارس التصوير المعاصرة . كما حظيت المشكاوات فى العصر المملوكى برسم الرنوك الحيوانية التى ترمز إلى القوة والشجاعة وأهمها النسر والبير والفهد . أو رنوك كتابية وهى خاصة بالسلاطين، أو رنوك وظائفية كالأس والبقجة والسلاح والمقلمة وعصا البولوما إليها .

كذلك زخرت التحف الزجاجية بالزخارف الكتابية التى يمكن أن نقسمها إلى قسمين، كتابات دينية تتضمن جمل دعائية أو آيات قرآنية

(1) Ross : The Art of Egypt through the Ages .

(2) Wainwright : Egyption Bronze - Making III antiquity .

(3) Vernier : v,a bijouterie et la joaillerie Egytnne.

وخاصة سورة النور وآية الكرسي وسورة التوبة . والقسم الثاني كتابات تاريخية تشمل اسم السلطان وألقابه وصفاته . وقد كتبت هذه الزخارف الخطية بالخط الثلث المملوكي أو الخط الكوفي المصفور على أرضية مورقة جميلة .

الزجاج الإيراني

لعل أقدم ما عثر عليه من تحف زجاجية ترجع إلى إيران في العصر الإسلامي وذات مميزات واضحة. قد وجد بمدينة الري ويرجع إلى القرن (٢ هـ)، وهي المدينة التي استعمل فيها زجاجو إيران في زخرفة الأواني الزجاجية، شتى أنواع الصناعة في زخرفة الزجاج من ضغط وحفر بارز وغائر وأسلاك مضافة وأختام وأقراص مضافة .

كما عرف الإيرانيون الزخرفة بالمينا والتمويه بالذهب، كما هو واضح من منتجات شيراز وهمدان ونيسابور وسمرقند وساعة والري .

على أن صناعة الزجاج نهضت نهضة كبيرة في عهد تيمورلنك في القرن (١٥)، على أيدي مهرة صناع الزجاج الذين جاء بهم الحكام من سوريا ومصر وأجزلوا لهم العطاء .

ولعل أهم ما امتازت به التحف الزجاجية وبخاصة في العصر الصفوي، الأشكال الجميلة من أباريق وقنينات ذوات الرقبة الطويلة الممتدة والتي تنتهي عادة بفوهة متسعة تشبه القمح. وكانت شيراز أعظم مركز لصناعتها .

الفصل الخامس

السجاد

السجاد السلجوقي

السجاد المصري في العصر المملوكي

السجاد الأندلسي

السجاد الإيراني

(أ) المواد الخام

(ب) العقد

(ج) الزخارف

(د) أنواعه ومراكز تسويقه

طريقة الصناعة

السجاد التركي

أنواع السجاد التركي ومراكز إنتاجه

السجاد القوقازي

سجاد التركستان بآسيا الوسطى

السجاد الهندي الإسلامي

السجاد

لقد تعددت الألفاظ التى تدل على النسيج الوبرى الذى يبسط على الأرض ، أو على الأرائك أو يفرش على الأسرة والمقاعد ، فى اللغة العربية ، فهى البساط فى بعض معاجم اللغة إذ يقول السكيت ، البساط ما بسط ، ويقول ابن سيده فى مخصصه ، البساط ما افترشته . وقيل هى الطنافس التى لها خمل رقيق . وجاء فى القاموس ، النمارق والبسط كل ما بسط واتكىء عليه .

وجاء فى الكشف للزمخشري ، الزرابى بسط عراض فاخرة ، وجاء فى القرآن الكريم «وزرابى مبثوثة» وفى تفسير الجلالين الزرابى بسط ذات خمل ومبثوثة مفروشة . وزرابى فارسية معربة مكونة من (زر أى الذهب وآب أى الماء) وقيل البسط هى الرفرف وقيل هى العبقرى ، من قوله تعالى «متكئين على رفرف خضر وعبقرى حسان» .

وقيل للبسط الطنفسة وجمعها طنافس ، وقيل الدرنة وهى الطنفسة وقيل الزولية وهى البساط . وهكذا نرى أن اللغة العربية غنية بألفاظها ومرادفاتنا التى تدل على ما يبسط ويفرش .

وبرغم أن كلمة سجاد لم ترد بين أسماء البسط ، إلا أن تلك الألفاظ

تستعمل للسجود عليها ، ولما كانت وظيفة السجود أشرفها في استعمال البسط والطنافس ، فقد استقر الأمر بين الأثرين على استعمال كلمة السجاد للدلالة على كل تلك الألفاظ السابق الإشارة إليها .

أما عن تاريخ نشأة السجاد الوبرى المعقود ، فقد تعددت الآراء وتشعبت ، فقد قال المؤرخون بوجوده ونشأته في آسيا ، ومن المحتمل أن تكون قبائل وسط آسيا أول من صنعه اعتماداً على توفر مادة الصوف الضرورية لهذه الصناعة ، هذا بالإضافة إلى طبيعة البيئة القارصة البرد شتاء التي تحتاج إلى مثل هذه المنسوجات الوبرية السميكّة .

وقال رجال الآثار بنشأته منذ العصر الفرعوني ، اعتماداً على قطع من النسيج الوبرى السميك عثر عليها في مقابر الأسرة الحادية عشرة . ولكن هذه الآراء جميعها لا يمكن الإطمئنان إليها ، فبالنسبة لأقوال المؤرخين ، ليس لها دليل مادي يؤيدها أو ينفيها ، أما عن النسيج الوبرى المصرى فهو من قبيل المنسوجات الوبرية غير المعقودة .

ولعل من الأمثلة الهامة التي يجدر الإشارة إليها السجادة التي عثر عليها المنقب الأثرى الروسى رودنكو Rudenko وبازريك pazyr في أواسط منغوليا في إقليم الطاي Altai وهي محفوظة في متحف الهيرميتاج بلسنجراد .

وقد اختلف مؤرخو الفنون في تعيين وتحديد تاريخها ولكن كامل خيرو التكريتى استطاع بعد دراستها دراسة دقيقة من حيث طريقة الصناعة أن يثبت أنها ليست سجادا وبريا معقودا بل هي نسيج غليظ منسوج بطريقة السوماك Somak أنظر لوحة (الهيرميتاج) .

وقد أطنب مؤرخو العرب في الحديث عن الطنافس والبسط التي غنمها

المسلمون عند فتحهم للمدائن ، وخصوا منها سجادة تعرف باسم (بهار كسرى) ومعناها (ربيع كرسى) . فقد وصفها الطبرى فقال إن مساحتها ستون ذراعاً في ستين ذراعاً ، ورسومها كالرياض أرضه مذهبة ووشية بفصوص وثمره بجوهر وورقه بحرير وماء الذهب ، فلما قسم سعد بن أبى وقاص فيأهم لم يقسمها فأرسلها إلى عمر . وقد أورد هذه القصة ابن الأثير والبيهقى وابن مسكويه وابن العميد وغيرهم كثير .

أما عن طريقة نسجها فقد اتفق علماء الآثار على أنها ليست نسيجا وبريا معقودا اعتماد على ما جاء في وصفها من أنها تحتوى على خيوط معدنية وأنها مرصعة بالأحجار الكريمة ، فقد قال بوب pope وكذا شيرمان Schor-mann إنها منسوجة بطريقة القباطى Tapestry ويقول كونل وكذا بودة Bode أنها ليست سجادا وبريا معقودا ويرجح Godard أنها من أعمال الوشى والتطريز .

على أننى لا أستبعد أن يكون بساط (بهار كسرى) سجادا وبريا معقودا ، وذلك اعتمادا على ما جاء في وصف المؤرخين العرب ، ذلك أن وجود الخيوط المعدنية والأحجار الكريمة لا يمنع أن يكون البساط منسوجا بطريقتى الديباج بالخيوط المعدنية ومرصعة بالجواهر أما الوبرة المعقودة فقد تكون منسوجة بخيوط حريرية أو صوفية ، ولدينا أمثلة عديدة من السجاد الوبرى المعقود المحتوى على زخارف منسوجة بطريقة الديباج من خيوط معدنية ومرصعة بالجواهر مما تزخر به مشاهد الأئمة فى النجف وكربلاء والكاظمية ومشهد ، من صناعة إيران فى العصر الصفوى .

وقد عثر المنقبون فى حفائر الفسطاط على قطع من السجاد الوبرى على

بعضها بقية كتابات مؤرخة يرجح إنها سنة ست ومائتين بعد الهجرة (٨٢١م). وقد عده متحف الفن الإسلامى وكذا متحف المتروبوليتان بنيويورك من السجاد الوبرى المعقود ، ولكن بالكشف على هذه القطع تبين لى ، أنه نسيج وبرى سميك لا عقدة له ، وعلى ذلك فقد استبعدته من موضوعنا .

السجاد السلجوقي

على أن أقدم سجاد عثر عليه حتى الآن يرجع إلى العصر السلجوقي .
فقد وجد في مسجد علاء الدين بقونية الذي بنى (سنة ٦١٦ هـ - سنة ١٢١٩م) على ثمانية بسط ، من المحتمل أنها من صنع الأتراك السلاجقة في القرن السابع الهجري .

فقد أخبرنا ماركو بولو الذي ، زار آسيا الصغرى (١٢٧٠م) أن بلاد التركمان كانت تنتج أجمل وأفخر أنواع البسط . كما عثر على ثلاث قطع بجامع (أشرف أوغلو) في (بايشهر) مماثلة لما عثر عليه في مسجد علاء الدين بقونية .

وهذه القطع مصنوعة بطريقة الوبرة المعقودة إذ تحتوى البوصة المربعة على (٨٣) عقدة ، وهي محفوظة بمتحف الأوقاف باسطنبول .

ومما يدعو للدهشة حقا ، أنه لم يصلنا حتى الآن سجاد من القرنين الرابع عشر والخامس عشر في إيران ، برغم وجود صورها في مخطوطات العصرين المغولي والتموري . كما ظهر في صور مصوري أوروبا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر وخاصة في تصوير هولباين .

السجاد المصرى فى العصر المملوكى

على أننا قد عثرنا فى مصر سجاد وبرى معقود يرجع إلى العصر المملوكى من القرن الخامس عشر والسادس عشر . وإن كان علماء الآثار قد اختلفوا بشأنه ، فنسبوه أول الأمر إلى دمشق وإلى مراكش وإلى آسيا الصغرى ، ولكن استقر الرأى أخيراً على أنه من صناعة مصر .

ويمتاز السجاد المصرى بمميزات انفرد بها دون غيره من سجاد العالم الإسلامى . فمن ناحية المادة الخام نجد أن معظمه مصنوع من الحرير لحمة وسدى ووبرة . البعض نجد لحمته وسداته من الكتان ، ويندر أن تكون وبرته من غير الحرير . أما عن الألوان المستعملة فى السجاد المصرى ، فنجد أرضيته غالباً من اللون الأحمر وزخارفه باللون الأخضر النافض واللون الذهبى .

وقوام الزخارف فى هذا السجاد هى الرسوم الهندسية بخاصة الشكل الثمانى الذى يشكل العنصر الأساسى فى ساحة السجادة وقطاعات منه فى الأركان . وتحيط بالثمن من الداخل عناصر نباتية محورة تبدو وكأنها شاعدا .

ويحيط بالسجادة إطار عريض مكون من مجموعة من الأشرطة الرفيعة

المحتوية على زخارف نباتية محورة كذلك . وتشبه الرسوم الهندسية لهذا السجاد الزخارف التي تجدها على التحف المملوكية وخاصة جلود الكتب . وقلة أشار الرحالة الأوروبيون الذين زاروا مصر في نهاية العصر المملوكي في القرن السادس عشر ، إلى وجود مصانع لنسيج السجاد في القاهرة كما ذكر المؤرخون الترك بأن مهرة صنّاع السجاد قد نقلوا من مصر إلى اسطنبول .

السجاد الأندلسى

كذلك وجدت مجموعة من السجاد الأندلسى الذى يرجع إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر . ولعل التشابه الشديد بين السجاد المصرى والأندلسى من حيث الزخارف هو الذى دعا بعض علماء الآثار ، إلى الاعتقاد أن السجاد المصرى هو كذلك من صناعة المغرب والأندلس .

على أن أقدم ما وصل إلينا من سجاد الأندلس يرجع إلى القرن الثامن الهجرى ، وبخاصة النوع الذى يحتوى على رسوم وحدات معمارية مصفوفة فى ساحة السجادة .

وقد عرفت باسم سجاجيد السيناجوح (كنيس اليهود) . ويمتاز إطار هذا النوع من السجاد باحتوائه على شريط عريض من زخارف تشبه الكتابة الكوفية .

على أن السجاد الأندلسى ، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر ، يمتاز بزخارفه الهندسية وبخاصة الشكل المثلث الذى استعمل بكثرة فى السجاد المصرى ، وإن امتاز السجاد الأندلسى بصغر وحداته الهندسية ودقتها .

كما تضم الزخارف رسوم نجوم كثيرة الأطراف تبدو وكأنها ماسة مشعة ولذا عرف هذا النوع من السجاد الأندلسى باسم الماس Diamond .

كذلك كان يضم السجاد الأندلسى رسوم طيور وحيوانات وآدميين محورة عن الطبيعة وبأسلوب تجريدى . وترى هذه الزخارف فى الإطار الذى يحيط بالسجادة . مضافاً إليها زخارف من حروف كوفية .

ونلاحظ أن الألوان المستعملة فى السجاد الأندلسى هى اللون الأحمر للأرضية فى معظم الأحيان والإطار ، أزرق داكن . والزخارف الكتابية المستعملة فى إطار هذا السجاد تشبه زخارف السجاد الذى رسمه هولباين فى لوحاته .

وقد عثر على مجموعة من السجاد الأندلسى ، الذى يرجع إلى القرن الخامس عشر ، عليها رسوم رنوك أسرات معروفة فى ذلك الوقت بحيث أصبح من اليسير تأريخ قطع السجاد .

وقد امتاز السجاد الأندلسى بطولة العظیم وضيق عرضه ، مما يدل على ضيق عرض الأنوال التى نسجت عليها .

السجاد الإيراني

على أن السجاد الإسلامى لم يصل غايته إلا فى العصر الصفوى ، فقد نال شهرة عالمية لم ينله أى نوع من أنواع السجاد الذى سبقت الإشارة إليه . حتى أن بعض الغربيين ، اعتقدوا أنه ليس هناك من يصنع السجاد فى العالم غير الإيرانيين .

ولعل السبب فى ذلك هو أن صناعة السجاد كانت قبل العصر الصفوى فى إيران وغيرها ، صناعة أهلية ، ولكنها أضحت فى عهد الصفويين صناعة حكومية تخضع للرقابة والاهتمام الشديد . بل إن بعض الملوك والأمراء لم يكتفوا بإنشاء المصانع فى قصورهم ودورهم ومدنهم فحسب ، بل شاركوا فى صناعة السجاد برسم وتصميم زخارف معينة .

فتحدثنا المراجع التاريخية فى هذا الشأن ، فتقول إن الشاه طهماسب (١٥٢٤م - ١٥٧٦م) كان يقوم برسم صور السجاد ومسوداته بنفسه . وكان طبيعيا أن تكون مصانع السجاد من السعة والفخامة ، وأن تحتوى مخازنها على أجود أنواع الصوف والحرير والخيوط الذهبية والفضية ، والأصباغ على اختلاف أنواعها . هذا بالإضافة إلى امتلاك تلك المصانع للعديد من قطعان الضأن والإبل والماعز وما إليها من الماشية التى تزود المصانع بها تحتاج إليه .

ولما كانت صناعة السجاد ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالرسم والتصوير ، لذلك فقد عنى الملوك والأمراء بالمصورين والرسامين عناية خاصة وأصبحت لهم الحظوة في البلاط . فقد عهد إليهم بالإشراف على جميع نواحي الحياة الفنية في البلاد وكان السجاد يحتل المكانة المرموقة من بينها .

ولعل من أشهر المصورين الذين استخدمت رسومه في السجاد الذي عرف باسم سجاد الأشجار المزهرة ، بهزاد في تبريز في عهد الشاه طهماسب ، وكذلك المصور قاسم علي ، الذي اشتهر برسوم سجاجيد الأرابيسك وعساليج العنب ، والمصور شيخ زاده ، الذي برز في رسوم السحب الصينية التي ازدان بها السجاد الإيراني . كما أسهم في هذا المضمار المصور شريف الدين علي زاده والمصور ميرسيد علي كما يثبت ذلك مخطوطة (طفرنامه) للأول ومخطوطة (نظامي) للثاني .

المواد الخام

وتعتمد صناعة السجاد اعتمادا كبيرا على المواد الخام المحلية التى تصنع منها وفى مقدمتها الصوف وقد ساعد على وفرة الصوف وجودته فى إيران عوامل عدة . اذ يتوفر فيها المناخ المناسب ، فالمناطق الجبلية الباردة الجافة تنتج أجود أنواع الصوف ، الذى يتصف بلمعانه وبريقه ، لذلك اشتهرت المناطق المرتفعة فى شمال إيران ، وحول بحيرة أورميا وأقليم خوى وماكو وسوج بولك وسالامز واشنو ، وكذا مرتفعات القوقاز وتركستان وغربى إيران بصوفها الجيد .

كذلك كان لمياه المرعى أثر يذكر فى جودة الصوف ، إن نسبة الأملاح اللازمة إذا توفرت ، أثرت على نمو الصوف وجودته وطول فتيلته وقوة لمعانه . كما أن العناية بالأغنام والمحافظة عليها وذلك بتغطيتها بقطع من القماش لحماية صوفها من الأوساخ ، كما تفعل القبائل التتارية والأوزبك ، كما يكثر تمشيط صوف الأغنام وغسله للمحافظة عليه من التشقق والتكسر حتى يأتى وقت جزه .

وقد كان لعمال السجاد خبرة كبيرة فى اختيار أنواع الصوف التى يريدونها ، فقد كان صوف الحيوان الواحد يقسم إلى درجات ونوعيات . فالصوف الذى يجز من منطقة الكتف أو الظهر أجود من الصوف المأخوذ من بطن الحيوان أو سيقانه .

كما أن صوف الحيوان الصغير أفضل من صوف الحيوان الكبير ، إذ كلما كبر سن الحيوان ازداد صوفه خشونة . وخير ما يحصل عليه من الصوف من الحيوانات التى تتراوح أعمارها من (٨ - ١٤) شهرا .

كما أن صوف الحيوانات الميتة أقل جودة من الحيوانات الحية . فقد كانت المجازر تزود مصانع السجاد بصوف غير جيد يطلق عليه الإيرانيون اسم (طباهى) . وهو صوف الحيوانات الميتة الذى يفقد لمعانه الطبيعى ولا يقبل الصبغة الحمراء بنجاح إلا أنه صالح جدا فى صبغة النيل . ويضطر صانع السجاد بمعالجته بمحلول الكلس مع محلول حامض الليمون لتحسين نوعه .

ويلى القطن الصوف فى الأهمية بالنسبة لصناعة السجاد ، فقد استخدم فى اللحمة والسدى وكذلك فى الوبرة الناصعة البياض فى بعض الأحيان .

ولذلك فقد تعددت مناطق إنتاجه فى إيران نذكر منها كما جاءت فى المراجع العربية . مرو والديلم وتستر والرى ويزد وكورة اصطخر وخراسان ونيسابور ويم شرقى كرمان .

ويأتى الحرير فى المرتبة الثالثة ، وقد كان معروفا فى المنسوجات الإيرانية منذ أقدم العصور ، ولكنه استخدم فى وبرة السجاد المعقود فى العصر الصفوى . ولم تقتصر صناعة السجاد على الخيوط الطبيعية النباتية والحيوانية السالفة الذكر ، بل استخدمت كذلك الخيوط المعدنية كالذهب والفضة والمذهبة والمفضضة .

مواد الصباغة :

ومن المواد الخام التى تقوم عليها صناعة السجاد إلى جانب الخيوط

بأنواعها مواد الصباغة ، وقد كانت إيران وما تزال أغنى بلاد العالم في هذا المضمار . وتقسم مواد الصباغة من حيث مصدرها وتركيبها إلى ثلاثة أقسام نباتية وحيوانية وكيماوية .

وكانت الصبغات النباتية تستخرج من جذور وسيقان وأوراق وأزهار وثمار وقشور النباتات ، فقد كان اللون الأزرق يستخرج من نبات النيلة الذى كان ينمو في إيران وشرقى الهند وأواسط آسيا منذ أقدم العصور . وكانت إيران تستورده من البنغال حيث كان ينمو بكثرة .

وكان المصدر الرئيسى للون الأصفر ، نبات الزعفران وقشور الرمان التى تعطى لونا أصفر مائلا إلى الخضرة فإذا أضيف له الشبرم أعطى لونا أصفر يميل إلى اللون البرتقالى .

واستخرج اللون البرتقالى من جذور نبات الكركم (الزعفران الهندى) وكذلك من نبات الحناء ويخلط الكركم والفوة . أما الأصفر الباهت فيحصل عليه من التوت الذى يعطى اللون الأصفر المائل إلى الخضرة ، وكذا لحاء شجر السندباق ومن نبات العليق . كما كان الإيرانيون يحصلون على صبغة خضراء نافضة من ورق العنب التى كانت تعرف باسم (ارجى ماو) .

أما الصبغة الحمراء النباتية فيحصل عليها من الفوة والعليق والبنجر وصمغ اللك ، ونوع من الخشب يعرف باسم (كمباجى) . ويعرف اللون الأحمر النباتى في إيران باسم دوغى ومعناها الفوة المحولة إلى صبغة بواسطة اللبن الحامض .

ومن الألوان الثلاثة السالف الإشارة إليها يمكن تركيب الألوان الأخرى
الثانوية .

أما اللون الأسود فكان يستعمل فيه الصوف الأسود الطبيعي كما تستعمل
فيه برادة الحديد مع الحامض ، أو حجر النار الحديدي ، الذي يتلف
السجاد بالتآكل نتيجة التأكسد لإحتوائه على أوكسيد سلفات الحديد . أما
المصادر النباتية للون الأسود فهو قشر الرمان وعفص البلوط ، وكذلك شجر
البقم الأحمر كما استعمل اللون الأزرق الداكن الذي يطلق عليه الإيرانيون
اسم (سوماهى) .

أما الصبغات الحيوانية فكانت تعطى اللونين الأحمر والأصفر فقط ، أما
الأحمر فقد كان يؤخذ من دودة القز التى تعيش على شجرة التوت ثم دودة
القرمز التى تعيش على شجرة البلوط وتستورد من الهند . كما كان يحصل على
اللون الضارب إلى الحمرة من دم الثيران .

وكذلك كان يحضر لون (الزنجفر القرمزى) من دم الأغنام ، إلا أن سره
قد ضاع . ويستخلص اللون الأصفر الحيوانى من مرارة الحيوانات بعد
تجفيفها ودقها .

أما الصبغات الكيميائية فقد وصلت إيران فى منتصف القرن ١٩ ، عندما
ضعفت الدولة الفارسية ، وذلك لسهولة وسرعة صنعها بالإضافة إلى رخص
أثمانها ، فأقبل عليه صناع السجاد إقبالا كبيرا . ولم يفتن صباغو إيران إلى
أضرار هذه الصبغات إلا بعد فوات الأوان ، وبعد أن نسوا الكثير من أسرار
الصباغة القديمة ، التى لم تدون فى كتب بل كان يتلقاها الابن عن الأب
وهكذا .

كما أن استعمال الصبغات الكيميائية التي أضرت بالصوف والمواد الخام ، بالإضافة إلى زوال الألوان ، مما شوه شكل السجادة كما أتلّف صوفها وهكذا فقد السجاد الإيراني سمعته وشهرته العالمية .

إزاء كل هذا اضطرت الحكومة الإيرانية سنة ١٩٠٣ إلى منع استيراد الصبغات الكيميائية وأصدرت قانونا يعاقب كل من توجد بحوزته هذه الصبغات بهدم محل عمله وقطع يده اليمنى وإتلاف منسوجاته .

أنواع العقد :

تنقسم العقد التي استعملت في السجاد الإسلامى إلى ثلاثة أنواع :
عقدة سينا أو العقدة الفارسية وهي التي يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويبقى أحد طرفيها فوق السداة المجاورة والطرف الآخر تحتها .

وعقدة جوردوس التركية وهي التي يلتف فيها خيط الوبرة على سداتين ويخرج طرفيها من بينهما .

أما العقدة المنفردة أو الإسبانية وهي التي يلتف فيها خيط الوبرة على سدى واحدة ويظهر فيها فوقها فقط ، انظر الشكل . وكما تعددت العقد تعددت نهايات السجاد المكونة من نهاية السدى التي تعقد عادة مع بعضها أو تنسج بطريقة زخرفية أو على شكل أشغال الإبرة المصفورة .

زخارف السجاد الإيراني

وتعتبر معرفة اسم أو مركز إنتاج السجاد الإيراني من أعقد الأمور وأصعبها ، وذلك لكثرة وتعدد مراكز الإنتاج وتشعبها ، ومن ثم فقد اختلف علماء الآثار في تصنيفه ، فمنهم من صنفه حسب مراكز إنتاجه ، ومنهم من اتخذ الزخارف أساسا للتصنيف .

على أن كلا الأسلوبين يجب أن يؤخذ بشيء كثير من الحذر ، ذلك أن كثيرا من أسماء البلدان التي تذكر على أنها مراكز إنتاج ، ما هي في الواقع إلا مراكز تسويق وتجارة ، ولا يوجد بها مصانع للإنتاج على الإطلاق .

فضلا عن أن بعض العناصر الزخرفية يمكن أن يتخذ قواما لزخارف سجاد أكثر من مركز واحد من مراكز الإنتاج ، خاصة إذا علمنا بأن الكثير من المصانع الحكومية كانت تنفذ ما يرسمه كبار المصورين . وقد يحدث أن تقوم أكثر من منطقة إنتاج بتنفيذ صور سجاد لمصور واحد . هذا ويجب أن لا نغفل هنا ما يأمر به الشاه عباس بأن يحتفظ كل إقليم بأساليبه وطرقه المحلية القديمة . لذلك فقد رأيت أن أتناول الأسلوبين في التقسيم للسجاد الإيراني مع شيء كثير من الإيجاز .

أنواعه ومراكز إنتاجه وتسويقه :

١- هراة :

لعل من أهم مناطق الإنتاج للسجاد الإيراني في العصر الصفوي هي هراة التي تقع على الطريق التجارى الهام الذى يربط الهند والتركستان بإيران . وقد امتاز سجاد هراة في القرن (١٧ م) بجمال زخارفه وتناسق ألوانه وباحتواء أرضيته على أوراق مسننة متشابكة مع عساليج زخارف أرابيسك وسحب صينية وزهرة اللوتس ونبات عود الصليب .

وهناك أسلوب خاص نسبه بعض علماء الآثار إلى هراة قوام زخارفه فروع وأغصان نباتية تنتهى برؤوس حيوانية عرفت باسم الأشجار المتكلمة (واق الواق) .

٢- تبريز :

كانت تبريز عاصمة لأقليم أذربيجان وهى تقع في شمال غربى إيران في منطقة جبلية باردة تكثر فيها المراعى ذات الأصواف الممتازة . وقد كانت تبريز في عهد الشاه طهماسب مركزا لجمع السجاد وتصديره إلى جانب مصانعه المحلية . وقد امتاز سجاد تبريز باحتوائه على الجامة أو الصرة التى تتوسط ساحة السجادة وقد توجد قطاعات منها في أركان السجادة .

وقد تحاط الجامة في بعض الأحيان بإطار عريض أبيض أو أزرق أو أحمر خال من الزخارف . وقد يملأ الجامة أو الصرة شكل نجمى متعدد الرؤوس .

٣- همدان :

تتوسط واديا زراعيًا متاخما لسهول قرغان شمال شرق جبال الوند ، ولذلك

امتازت المنطقة كلها باستخدام وبر الإبل في إنتاج سجادهها وبلونه الطبيعي وجودة الصباغة وقلة الزخارف المستعملة فيها وبلونها الأبيض العاجي أو من أطياف وبر الإبل . وتمتاز الأرضيات عامة باستخدام الأحمر الفوى والأزرق والأصفر .

٤- قاشان:

تقع قاشان بالقرب من منطقة ينمو بها شجر التوت حيث يربى دود القز، فهي تقع إلى شرقى جبال جورد Quhrud . ويعتبر سجاد قاشان من أجود أنواع السجاد الإيراني من حيث المواد الخام والألوان البراقة وطريقة الصناعة وليس من المستبعد أن يكون العامل الذى كتب اسمه على سجادة مسجد الشاه اسماعيل الصفوى باردبيل ، وهى مقصود كاشانى ، من صناع كاشان وأنه نسجها هناك .

وقد وصلت مدينة كاشان فى القرن ١٦ م إلى درجة تقرب الكمال فى صناعة السجاد الذى استعمل فى نسجه أكثر من طريقة صناعية فإلى جانب الوبرة المعقودة زخرف السجاد بطريقة الديباج الموشى بخيوط الذهب والفضة .

ويمتاز سجاد قاشان بأنه السجاد الإيراني الوحيد الذى استعمل فيه اللون الأخضر بدرجاته وأطيافه المتعددة وكذا اللون الأحمر بدرجاته وأطيافه .

٥ - خراسان :

ومن أبرز العناصر الزخرفية التى تميز سجاد خراسان شكل الكمثرى أو المخروطى وشكل السمكة التى تعرف (بالماهى) ، ومن أهم مراكز إنتاج

السجاد بإقليم خراسان مدينة مشهد عاصمة الإقليم التى اتخذها الشاه عباس عاصمة له لفترة قصيرة .

٦- شیراز :

كانت شیراز مركزا من مراكز صناعة سجاد القصور والأمراء وذلك لجودة صوفها الناعم الذى كانت تحصل عليه من المراعى والوديان المحيطة بها فضلا عن مناخها البارد .

وتمتاز شیراز بسجاجيد الصلاة الصغيرة الحجم المحتوية على عقود ترمز للمحارب على جانبيه أشجار السرو . كما يمتاز إطارها بكثرة الأشرطة المحتوية على الزهور والورود . كما يتميز سجاد شیراز بأسلوب نسجه بلحمة زرقاء زاهية .

٧- کرمان :

كانت کرمان التى تقع جنوب شرقى إيران مركزا هاما لإنتاج الأنواع الجيدة من السجاد على أيدي القبائل الرحل التى تنحدر من أصل مجوسى . وبرغم وفرة الحرير الذى تنتجه المنطقة لوجود أشجار التوت التى يربى عليها دود القز ، إلا أن أغلب ما أنتجته کرمان من السجاد كان من الصوف . وذلك لجودة صوفها كذلك .

ويمتاز سجاد کرمان برسوم أزهاره القرية من الطبيعة وبالمناظر التصويرية المأخوذة من الملاحم والتراث القديم وكذا رسوم الأشخاص .

٨- أصفهان :

أنشأ الشاه عباس (سنة ١٥٨٧ - ١٦٢٩م) مدينة أصفهان وبذلك

أصبحت مركز النهضة الفنية في العصر الصفوى . وقد كانت أصفهان مركزاً لنسج السجاد استمر حتى القرن ١٩ م وفي أصفهان تطورت زخارف السجاد حتى بلغت غايته . بل إنها كانت تنتج أنواعاً من السجاد له أسلوب خاص عرف بطراز الشاه عباس في القرن (١٧) . ويمتاز هذا الطراز باحتوائه على زخارف الأرابيسك والزهرات والمراوح النخيلية وسحب الصينية وغيرها من الأزهار والتفريعات النباتية .

هذا بالإضافة إلى مجموعات كبيرة من مراكز الصناعة التي تميز سجادهها بالمادة الخام أو بطريقة العقدة أو الصبغات وما إليها مثل فرغان التي تقع في سهل فرغان إلى الشرق من جبال الوند ، وسينا ، التي تقع في المنطقة الجبلية المتاخمة لتركيا في شمال غرب إيران ، وبيجر عاصمة إقليم غربى إيران .

وكردستان في شمال غرب إيران حيث يسكن الأكراد ، الذى امتاز سجادهم بزخارفه البدائية المحورة عن الطبيعة والتي يبدو عليها التأثير القوقازى . وكذا هيرز التي تقع في إقليم جبلى إلى الشرق من إقليم أذربيجان ، الذى تأثرت زخارفه بمؤثرات مغولية واضحة ومراكز إنتاجه الهامة .

كذلك ساراباند التي تقع على سفوح جبال الوند شمال غربى إيران . ويمتاز سجاده باحتوائه على الشكل المخروطى ، نسبة إلى الاسم الذى كان يطلق على المنطقة (تيراه مير) نسبة إلى قرية (مير) بمعنى (الكوز) . ومركز (كاراداغ) الذى يقع بين تبريز ونهر أرامس في سلسلة جبلية تسمى كاراداغ أى الجبل الأسود ، والتي يشبه إنتاجها إنتاج جيرانهم في جنوب القوقاز في كاراباغ كما تشبه سجاد الأكراد .

ويشبه إنتاج مركز كرمنشاه الذى يقع على الحدود الغربية لإيران وبالطريق المؤدى إلى بغداد ما تنتجه مصانع كرمان من السجاد ، والذى يشبه بدوره صور المخطوطات المعاصرة .

وإذا أخذنا برأى الفريق الثانى من علماء الآثار القائل بتقسيم السجاد الإيراني تبعاً للإسلوب الزخرفى ، فإنه يجمع بأنه يمكن تقسيمها إلى العناصر والأساليب الآتية :

١- السجاجيد ذات الصرة أو الجامة :

وتتكون زخارف هذا النوع من صرة أو جامة ترسم فى وسط ساحة السجادة وتكون العنصر الرئيسى الواضح بها . وقد نجد أجزاء من الجامة فى أركان السجادة . وقد يتدلى من أسفل وأعلى الصرة ، إناء على شكل مشكاة أو زهرية ومن أهم المراكز التى أنتجت سجاد الصرة مدينة تبريز وقاشان .

٢- السجاد ذو الزخارف الحيوانية:

وتحتوى على مجموعة متنوعة من الرسوم الحيوانية وقد تدخل الرسوم الأدمية فى زخارفها . وترسم الصور الحيوانية على أرضية من الزهور والنباتات بحيث لانكاد نعرف أى العنصرين صاحب الصدارة . وقد يضاف إلى ما تقدم وجود الصرة أو الجامة بالسجاد ، ومن أحسن المراكز لإنتاج السجاد ذى الرسوم الحيوانية قاشان وتبريز .

٣- سجاد الزهور :

وقوام زخارف هذا السجاد مراوح نخيلية ورسوم سحب صينية وزهور

مركبة . كما يمتاز باحتوائه على وريقات طويلة مقوسة ومشرشرة . وأرضية هذا السجاد في معظم الأحيان حمراء اللون ، بينما الإطار أخضر . وأهم مراكز إنتاج هذا السجاد هراة في القرن (١٧ م) .

٤- سجاد الأرابيسك :

يزخرف هذا السجاد فروع نباتية مثنية ومحورة وقريبة الشبه من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب سامراء التي تعرف باسم (أرابيسك) التي تتكرر فتعطي ساحة السجادة كلها .

ويمتاز هذا السجاد باحتوائه على إطار عريض يضم بحوراً يحتوي بعضها على زهور مركبة وأخرى بعضها يحتوي على كتابات فارسية ، وقد تحتوي على جامعة في وسط السجادة .

٥- سجاد الزهريات :

لقد امتاز السجاد الذي صنع في عهد الشاه عباس باحتوائه على عنصر وحدة زخرفية تشبه الزهريات مكونة من مجموعة من الزهور . ولا يتوسط السجادة شيء بل أن رسومها تصف في توازن وتقابل حول محورها الأوسط .

ويمتاز هذا النوع من السجاد بمتانته ودقة صناعته وكثافة وبره وضيق إطاره ، كما يغلب أن تكون أرضيته زرقاء أو حمراء . كما تمتاز السجادة بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها . وقد صنع هذا السجاد في أقاليم إيران الوسطى في القرنين (١٦ ، ١٧ م) .

٦- سجاد الأشجار :

يحتوي هذا السجاد على رسوم الأشجار ، التي تكون الموضوع الرئيسي في

زخرفة السجادة ، وقد نرى إلى جانب الأشجار عناصر زخرفية أخرى من جامات ورسوم طيور وحيوانات وزهور وسحب صينية .

وقد ترسم الأشجار في السجاد بشكل محور في تكرار زخرفي يبعدها عن أصولها . وقد اشتهرت بصناعة هذا النوع من السجاد شمالى إيران في القرن (١٦ ، ١٧م) .

٧- سجاجيد الصلاة :

لقد امتاز شمالى غربى إيران ولا سيما تبريز بصناعة سجاجيد صغيرة للصلاة . ويتميز هذا السجاد باحتوائه على آيات قرآنية مكتوبة بخط النسخ والكوفي والتعليق في أرضية السجاد وفي المناطق التى تحيط بها .

وتحتوى سجاجيد الصلاة على خيوط معدنية منسوجة بطريقة الديباج ويلاحظ أن الزخارف النباتية في ساحة السجادة موضوعة بشكل معين على هيئة محراب .

٨ - سجاد الحديقة :

لقد قسمت ساحة السجادة إلى أقسام يفصل بينها أشرطة عريضة ملئت بخطوط متعرجة تركز إلى تموجات المياه . أما الأقسام المفصولة فقد ملئت بزهور وأوراق نباتية ، حتى أن السجادة تبدو كأنها حديقة تفصل بين أحواضها مجاز مائية . وقد راعى صانع السجاد بأن تكون المجارى المائية باللون الأزرق النافض والموج باللون الأسود أو الأزرق الداكن .

كما نلاحظ أن أحواض الحديقة أرضيتها ذات لون برتقالى . وقد كثر صنع هذا النوع من السجاد في آخر عهد الدولة الصفوية في القرن (١٨) م وأنه

كان يصنع للسوق الأوروبية وهى من صناعة شمال غربى إيران وكردستان .

٩- السجاجيد البولندية :

لقد نسب هذا النوع من السجاد إلى بولندا حينما من الزمن ، ولكنها من إنتاج مصانع البلاط فى أصفهان فى نهاية القرن (١٦) وأوائل القرن (١٧) م أما زخارفه فخليط من الزخارف القرية من الطبيعة والمحورة والمركبة .

ولعل أبرز ما يمتاز به السجاد البولندى هو أن أرضيته ليست ذات لون واحد بل ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان فى هذا النوع من السجاد الأصفر والأخضر النافض والبرتقالى والأزرق الفيروزى والأحمر القرمزى .

طريقة الصناعة

أما من الناحية التطبيقية ، فقد انفردت السجاجيد الإيرانية بأسلوب وطراز خاص فقد اتبعت فى صنعها طريقتان متعارضتان معقدتان ، تمتا فى ذات الوقت وعلى نول واحد .

وقد تطلبت طريقة الصنع هذه نوعين من خيوط السداة ، النوع الأول خاص بالعقدة والوبرة ، والنوع الثانى خاص بنسيج الزخارف غير الوبرية المنسوجة بطريقة الديباج بخيوط فضية وذهبية . وتشبه هذه المجموعة من السجاد من حيث المظهر النسيج مجموعة من الستور الصفوية .

كذلك تختلف زخارفها فبعضها منسوج بطريقة الديباج بخيوط من الذهب والفضة والبعض الآخر منسوج بطريقة النسيج الوبرى ، غير المعقود المعروف باسم (القطيفة) .

وقد ظهر هذا الأسلوب التطبيقي ممتزجا مع الأسلوب الفني والزخرفي لأول مرة في إيران في القرنين السادس عشر ، والسابع عشر وبخاصة في عهد الشاه عباس الأول (١٥٨٦ - ١٦٢٨ م) الذي ظهر اسمه على ثلاث من هذه القطع .

وتعتبر هذه اللوحة أروع ما أنتجه ذلك العصر، بل أروع ما ظهر في صناعة السجاد حتى الآن ، كما أن مساحتها تعتبر مساحة قياسية . بالنسبة لهذا النوع من السجاد . فالسجادة قد صنعت على دفتين من قطعتين ثم خيطنا ببعضهما البعض وتبلغ مساحة القطعة الواحدة منها ١,٤٣ مترا × ٤,٧٨ أمتار طولا .

أما الألوان المستعملة في السجاد فجديرة بالتنويه والالتفات ، فأرضيتها ذات لون قرمزي ناصع ، عليها زخارف متعددة الألوان أما الزخارف المنسوجة بطريقة الديباج فباللون الفضي والذهبي . كما أن أسلوبها الزخرفي يتطلب بحثاً ودراسة .

فالسجادة تشمل على أسلوبين متميزين من الزخارف ، الأسلوب الأول قوام زخارفه وحدات زخرفية كبيرة من رسوم الأرابيسك . والثاني زخارفه نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير ويحيط بالسجادة إطار ضيق بالنسبة إلى مساحة السجادة ، ويمتاز بلون أرضيته الزرقاء وألوان العناصر الزخرفية الفاقعة والمتضاربة مع لون الأرضية .

ولكن الفنان الفارسي استطاع بمهارة أن يخرج من هذه الألوان الفاقعة والمتضاربة وحدة منسجمة بديعة التكوين ، وزخارف هذه السجادة وكذا طريقة صناعتها وموادها الخام تشبه إلى حد كبير سجادتين أحدهما في مجموعة

اللورد أبركونوى ABereconway بلندن والثانية في مجموعة الأمير السابق يوسف كمال بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة .

وبالمجموعة قطعة ثانية ترجع إلى ذات العصر ، وذات المصنع الذى صنعت فيه القطعة السابقة ، كما أنها تشبه إلى حد كبير قطعة موجودة في خزائن كتدرائية سانت مارك ST. Mark في البندقية ، والسجادة من الناحية الزخرفية تتبع الأسلوب المعروف باسم الأسلوب البولندى أو الزهرية Polish Vase .

وإذا رجعنا إلى المراجع التاريخية التى كتبت عن العصر الصفوى ، وجدنا أنها تذكر أن الشاه عباس الأول أهدى سجادة إلى ضريح الإمام على بالنجف ، كما أهدى قطعة مشابهة إلى ضريح الإمام رضا بمشهد ، ولكنها مصنوعة من الصوف .

وكذلك تذكر المراجع أنه أهدى إلى كتدرائية سانت مارك سنة ١٦٠٣م سجادة من الحرير ، وعلى ذلك فقد أصبح من الثابت أن القطع الثلاث ترجع إلى أوائل القرن السابع عشر .

ويرجع علماء الآثار بعض قطع من السجاد الإيراني إلى العصر المغولى والتمورى ، فيرجع karabeczek سجادة ذات ستة محاريب إلى القرن الرابع عشر ، بينما يرجع sarre قطعة أخرى ذات محاريب بيضاوية Ogee إلى النصف الثانى من القرن الخامس عشر وإن كان متحف الدولة ببرلين يرجعها إلى القرن السادس عشر.

وتمتاز بعض قطع سجاد إيران بأن عقدها وكذا لحمتها وساداتها من الحرير ، أما زخارفها المنسوجة بطريقة الديباج فمن الذهب والفضة ، أما

الزخارف فبعضها محور بأسلوب الأرابيسك والبعض الآخر قريب من الطبيعة كما نجد تأثير الشرق الأقصى ، ممثلاً في رسوم السحاب الصينى (تشى). .

ونلاحظ أن القطعة تحتوى على جامة مستطيلة (خرطوش) يحتوى على كتابة فارسية على أرضية مورقة ، ترجمتها (وقف كلب العتبات عباس)، وعلى ذلك فهى ترجع إلى عصر الشاه عباس الأول .

وقد تردد فى كثير من المراجع التاريخية أن الشاه عباس الأول سعى نفسه (كلب على بن أبى طالب) وذلك لحبه وتعلقه الشديد بالإمام على رضوان الله عليه .

وكذلك وجد اسمه منقوشاً على ضريح (بابا ركن الدين) قرب أصفهان (كلب على بن أبى طالب) كما وجد على ضريح (خواجه ربيع) المؤرخ سنة ١٠٣١ هـ (١٦٢١ م) : (كلب عتبات أمير المؤمنين) ولم يقصر الشاه عباس الأول كتابة هذا اللقب على التحف والآثار فحسب ، بل استعمله أيضاً فى خطابه الخاصة فقد عثر على خطاب للشاه عباس الأول مؤرخ سنة ١٠١٢ هـ (١٦٠٣ م) وعليه لقبه (كلب شاه ولايت عباس الصفوى) .

وبرغم أن زخارف السجادات تشبهان من حيث الزخرفة الأسلوب الزخرفى المعروف بالبولندى Polish style إلا أنها يكونان طرازاً خاصاً بهما ، ليس فقط من حيث الزخرفة ، بل كذلك من حيث الألوان الناصعة . ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى أنها صنعتا خصيصاً لضريح الإمام على .

وقد كانت مدينة قاشان أهم مركز لصناعة السجاد المعقود المصنوع من الحرير والمنسوج بطريقة الوبرة المعقدة ، وبطريقة الديباج فى الخيوط

الذهبية والفضية وذلك فى القرن السابع عشر . إلا أن الأستاذ أغا أوغلو ، يؤكد نسبة هاتين السجادتين إلى مصانع البلاط فى أصفهان فى القرن السابع عشر ويؤيده فى ذلك كثير من المراجع التاريخية .

وتضم المجموعة سجادة على جانب عظيم من الأهمية فهى أسلوب خاص من الناحية التطبيقية الصناعية ومن الناحية الزخرفية ، والقطعة تعتبر آية إعجاز فى فن صناعة السجاد المعقود والمنسوج بعض زخارفه بطريقة الديباج ، ذلك أن وجهى السجادة يحتويان على وبرة معقودة كما يحتويان على زخارف منسوجة بخيوط من الذهب والفضة بطريقة الديباج .

ولو أضفنا إلى ذلك أن الزخارف والألوان مختلفة فى كلا الوجهين اختلافا كاملا لعرفنا مدى الإعجاز فى صناعة هذه القطعة التى لم يسبق عملها ولم ينشر مثلها والقطعة من صناعة مدينة قم سنة ١٢٦٤ هـ أى فى القرن التاسع عشر الميلادى .

السجاد التركى

إن شهرة تركيا فى صناعة السجاد تلى شهرة إيران فهى تحتوى كذلك على كل المقومات التى تساعد قيام هذه الصناعة . فبلاد الأناضول تحتوى على مراعى وفيرة يجود الصوف فى جوها البارد وأرضها الجبلية ، وقرية من المجارى المائية لغسل الصوف فتجود صباغته .

على أن أقدم رسوم للسجاد التركى وصلتنا من اللوحات التى رسمها كبار مصورى إيطاليا ، وهولندا فيما بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر بعد الميلاد ، مما يشهد بأن السجاد التركى كان يصدر إلى أوروبا فى زمن أولئك الفنانين .

كما أن الكثير من القصور والكنائس والأديرة فى أوروبا تحتفظ حتى الآن بسجاد تركى قديم .

ومن أهم المصورين الهولنديين والإيطاليين الذين رسموا الطنافس التركية فى لوحاتهم جيوتو Giotto ودمنكودى بارتولو Domenico di Bartolo وفرا أنجلكو Fra Angelico وكاربتشيو Carpaccio وهولباين-Hans Hol-beien .

أما عن مراكز الإنتاج بتركيا ، فتكاد يتجمع معظمها فى النجاد الواقعة فى الأناضول على مسافة غير بعيدة من شواطئ البحر المتوسط ، مثل منطقة

عشاق وكوردوس وقولا ، التي ماتزال حتى الآن تنتج مقداراً كبيراً من السجاد التركي ، كما تعتبر أزمير قاعدة هامة لتصدير السجاد التركي إلى أوروبا حتى نسب إليها نوع من السجاد كان يصنع بالقرب منها وإن كان معظم القائمين على إنتاجه من الجاليات الأجنبية في أزمير . ويجب أن نتناول زخارف السجاد التركي ومراكز إنتاجه بالبحث والدراسة أن نذكر في إيجاز وجه الخلاف بين السجاد التركي والسجاد الإيراني سواء من ناحية الزخارف أو المواد الخام أو المساحات .

أما بالنسبة للزخرفة فيمتاز السجاد التركي بأنه لا يحتوى على رسوم حيوانية أو آدمية على الإطلاق ، كما أن رسومه النباتية محورة وبعيدة عن الطبيعة وتقرب من الأسلوب التجريدى . كما يمتاز السجاد التركي بتعدد الأشرطة الموجودة بالإطار بحيث أصبحت ساحة السجادة صغيرة .

أما المواد الخام المستعملة في صناعة السجاد التركي فتكاد تقتصر على الصوف ويندر أن نجد السدى أو اللحمية من القطن أما الحرير فنادر وكذا الخيوط المعدنية فلا يكاد لها وجود في السجاد التركي .

كذلك تختلف مقاسات السجاد التركي ، فهي صغيرة بوجه عام إذا ما قورنت بالسجاد الإيراني فمعظم السجاد التركي قطع صغيرة تميل إلى أن تكون مربعة أما إذا كانت السجادة كبيرة فهي ضيقة العرض كثيرة الاستطالة ، مما يدل على صغر عرض النول .

ومن ثم فقد اشتهرت تركيا بصناعة نوع صغير الحجم من السجاد عرف بسجاجيد الصلاة وذلك لاحتواء زخارفه على ما يشبه محراب المسجد .

وقد تعددت أنواع السجاد التركي تبعاً لتعدد الزخارف وأماكن الإنتاج وستناول كل منها في إيجاز :

١- سجاد عشاق :

أنواعه ومراكز إنتاجه :

يمتاز هذا السجاد بمساحته الكبيرة الاستطالة والضيقة العرض . كما يمتاز بتأثره إلى حد كبير بالسجاد الإيراني ذي الصرة أو الجامة فهو يحتوى على صرة أو جامة تتوسط ساحة السجادة تتدلى منها ما يشبه القناديل أو المشكاة من أعلى وأسفل .

وإن كانت زخارفه النباتية محورة عن الطبيعة ومرسومة بأسلوب تجريدى وأسلوب الأرابيسك وألوان هذا السجاد قوية ويغلب عليها اللون الأحمر القاتم . أما الرسوم فباللون الأصفر والأزرق والأخضر . وترجع القطع القديمة منه إلى القرن (١٦) ولكن معظمه يرجع إلى القرنين (١٧ ، ١٨).

٢- سجاد عشاق للصلاة :

وهى سجاجيد صغيرة الحجم تميل إلى الشكل المربع وتحتوى على رسم يشبه المحراب وكان يصدر إلى البلقان وإن كان الباقي منه الآن نادرا . ويمتاز سجاد عشاق للصلاة باحتوائه على جامة تتوسط ساحة السجاد، وعلى رسوم محورة بعضها يشبه السحاب الصينى ونباتى مرسوم بأسلوب الأرابيسك .

أما إطار السجادة فيتكون من شريطين ضيقين تحتويان على زهرة القرنفل فى معظم الأحيان واللون الرئيسى فى هذا النوع هو الأرق الداكن لساحة السجاد والأحمر والأخضر للرسوم .

٣- سجاد هولباين : Hans Holbeien

يمتاز هذا النوع من السجاد بأنه ينفرد بأسلوب خاص من الزخارف النباتية المحورة بأسلوب الأرابيسك والمرسوم بأسلوب هندسى بحت ، أما الإطار فهو غالباً متوسط العرض وتتكون زخارفه من رسوم تشبه الحروف الكوفية .

والوان هذا السجاد تكون غالباً من اللون الأصفر والأزرق على أرضية حمراء وقد نسب هولباين لأنه تشبه رسوم السجاد التى أكثر هولباين رسمها فى لوحاته حتى أن أوروبا قد أقبلت على شراء سجاد تركيا طراز هولباين فى القرن (١٢هـ) إقبالاً منقطع النظير ، ومعظم سجاجيد هولباين صغيرة الحجم وتشبه سجاجيد الصلاة .

٤- سجاد الطيور :

ويمتاز هذا النوع بصور الطيور المرسومة بأسلوب تجرىدى بحت كما أنها تنتظم فى صفوف حول محور السجادة . أما إطار السجادة فهو عريض ويحتوى على زخارف نباتية مكونة زهور مركبة من رسوم للسحاب الصينى .

٥- سجاد تشنتمانى :

عرف هذا السجاد بهذا الاسم وذلك لاحتوائه على زخارف مكونة من السحاب الصينى (تشى) والأقمار (مانى) . وتكرر هذه الرسوم بأسلوب زخرفى بحت ، وفى صفوف منتظمة تملأ ساحة السجادة .

أما إطار السجادة فيتكون من شريط متوسط العرض ويحتوى على

زخارف من الحروف الكوفية بأسلوب الهولباين . وأرضية هذا السجاد بيضاء ومساحتها كبيرة نسبياً .

٦- سجاد دمشق :

لقد نسب نوع من السجاد المنسوج للمصانع السلطانية التي أنشأها السلطان سليمان القانوني في القسطنطينية ، إلى دمشق وذلك للتشابه الكبير بين زخارفها وزخارف وقاشاني دمشق في القرن (١٦) ، والذي كان يصدر بكثرة إلى آسيا الصغرى .

وقوام الزخرفة مراوح نخيلية وأوراق الأشجار والأغصان والبراعم وزهور الخزامى والقرنفل والسوسن . وأرضية السجاد لونها حمراء والرسوم قريبة من الطبيعة إلى حد كبير وهناك نوع من سجاد دمشق يعرف بسجاد المائدة متوسط المساحة ومربع الشكل .

٧- سجاد تراتسلفانيا :

لقد أقبلت شمال البلقان على اقتناء نوع من السجاجيد التركية الصغيرة الحجم المعروفة باسم سجاجيد الصلاة . حتى أنه نسب إليها وعرفت باسم تراتسلفانيا .

ويعتقد علماء الآثار الآن أن هذا النوع من السجاد إنما عمل خصيصاً ليصدر إلى شمال البلقان وذلك لكثرة الموجود منه في كنائس وأديرة المجر ورومانيا .

ويمتاز سجاد تراتسلفانيا بتأثره الواضح بالأسلوب الإيراني وخاصة في إطاره العريض المكون من زخارف هندسية نجمية الشكل تشبه إلى حد

كبير البلاطات الخزفية صناعة قاشان في القرن السابع الهجرى . كما يتدلى من محراب السجادة قنديل واضح المعالم مما لا نجده في أى نوع آخر من سجاجيد الصلاة ، وقد ورد في لوحة لبعض كبار المصورين رسم لسجادة طراز ترانسلفانيا مسجل عليها تاريخ إهدائها إلى إحدى كنائس إقليم ترانسلفانيا .

٨- سجاد الأناضول

تعتبر سجاجيد الصلاة التى صنعت بالمناطق الجبلية بالأناضول في القرنين ١٧ ، ١٨ أبدع ما صنع من هذا السجاد الصغير الحجم ، ويمتاز هذا النوع باحتواء ساحته على محراب ذى عقد واحد أو مكون من ثلاثة فصوص يتدلى منه ما يشبه المشكاة أو الإبريق . أما الأعمدة التى تركز عليها العقود فقد تكون سلاسل أو فرع من الزهور المنتظمة .

أما الإطار فى تلك السجاجيد فيتكون من عدة أشرطة رفيعة مكون من زهور ووريقات محورة عن الطبيعة ومكررة فى نظام دقيق .

٩- سجاد كوردهس :

تنسب سجاجيد الصلاة النفيسة المرتفعة الثمن إلى مدينة كوردهس ، الذى يمتاز بزخارفه الدقيقة التى تمثل زهرة القرنفل منها ، المكان الأول . كما تمتاز بصغر محرابها وساحتها الصغيرة ، وذلك لأن الإطار عريض ويتكون من مجموعة كبيرة جداً من الأشرطة الرفيعة جداً المملوءة بالزخارف النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة .

كما نلاحظ أن محراب السجادة تحيط به مجموعة من الزهور القريبة من الطبيعة وتبدو وكأنها عقد يحيط به ، كما أن عقد المحراب يتركز على

عمودين من الزهور الملتصقة بالإطار ، وقد تنوعت أشكال سجاد كوردهس وذلك لإقبال الناس على اقتنائه لدقة صنعته وجمال شكله .

وإلى كوردهس تنسب مجموعة من سجاد الصلاة ذى الحجم الطويل والمحتوية على صفوف من المحاريب ومن ثم عرف باسم سجاجيد (صف) لأن أفراد الأسرة الواحدة كانوا يصطفون للصلاة عليها .

١٠- سجاد قيزكورددهس :

وهو نوع من سجاد مدينة كوردهس كان يصنع خصيصا ليهدى للعرائس . وتمتاز باحتوائها على جامة أو صرة كبيرة تكون عادة مربعة تملأ معظم ساحة السجادة وفي الأركان قطاعات منها .

وقد ملئت الجامة وقطاعاتها بزهور وأوراق نباتية محورة . وتحتوى سجاد قيز كوردهس على إطار متميز مكون من مثلثات كبيرة بعضها قائم على قاعدته والآخر قائم على رأسه وكلها مملوءة بالزهور المحورة الجميلة .

١١- سجاد قوللا :

وتشبه سجاد قوللا سجاد كوردهس ، إلا أنه أقل دقة في رسومه وحبكة في النسيج كما أن ألوانه أكثر توقدا . لكنها تمتاز عنها بإطارها العريض الذى يحتوى على مجموعات من الزهور تخرج من مركز واحد .

كما تمتاز بارتكاز عقد محرابها على عمودين من الزهور يخرجان من زهرية كما يتدلى من المحراب مجموعة من الزهور تبدو وكأنها تنور مضاء .

١٢- سجاد لاذيق :

وتنسب مجموعة من سجاجيد الصلاة إلى بلدة لاذيق من أعمال قونية .

وتمتاز بمحاربيها المكون من ثلاث عقود الأوسط أكبرها . وقد ملئت خواصر العقود بالزهور ولاسيما الزنبق . ويعلو عقود المحراب شريط عريض به زخارف هندسية منتظمة وتبدو وكأنها بلاطات قاشاني تركي يحتوى على زهرة القرنفل .

وترتكز عقود المحراب على أعمدة صلبة تقوم على قاعدة مرتفعة . وإطار السجادة عريض ومكون من شريط واحد من زخارف الأرابيسك المحتوية على نصف مروحة نخيلية مكررة . وتمتاز السجادة بألوانها الزاهية من أخضر وأزرق وأصفر.

١٣- سجاد ميلاس :

ويمتاز سجاد ميلاس باحتوائه على شجرة تتوسطه ترمز إلى شجرة الحياة تملأ الساحة كلها تقريبا . كما تحتوى على مساحات مستطيلة ملئت بخطوط متعرجة ترمز إلى المياه . وألوان سجاد ميلاس البنفسجى والأحمر والأزرق والأخضر.

١٤- سجاد مودجور :

ومن سجاجيد الصلاة ذات الشكل المتميز سجاد مودجور فهو يمتاز بصغر مساحته ومحاربه الذى تخرج منه زهرة القرنفل كما أن أعمدته التى يرتكز عليها المحراب المسنن عبارة عن صف واحد من زهور القرنفل فى وضع منتظم .

وتتضم خواصر عقد المحراب سلسلة على شكل مثلث بداخله مشكاة صغيرة جدا . ويعلو العقد شريط عريض به زخارف هندسية بحتة ومقسم

إلى تربيعات تشبه بلاطات القاشانى التركى . أما إطار السجادة فعريض ويحتوى على معينات بها زخارف نباتية محورة تشبه بلاطات القاشانى . ويمتاز سجاد مودجور بألوانه الفاقعة الأحمر الداكن والأزرق الداكن والأخضر الداكن .

١٥- سجاد مزارك:

وتعرف مجموعة من سجاجيد الصلاة التركية باسم مزارك وذلك لأن مساحتها تشتمل على رسوم معمارية تشبه المزارات والأضرحة . ومن الواضح أنها كانت تصنع خصيصا لهذا الغرض . وقد كان هذا النوع من السجاد، يصنع غالباً فى قولا ويمتاز بألوانه الزرقاء والحمراء فقط .

١٦- سجاد براغمة :

لقد ازدهمت أسواق قونية وبراغمة فى القرن (١٨) بمجموعة من السجاد الصغير المربع الشكل من صناعة القبائل البدوية فى شمالى الأناضول . وتمتاز زخارفها ببعدها عن الطبيعة حتى أنها تبدو وكأنها زخارف هندسية مجردة .

وتمتاز كذلك بألوانها الطبيعية لاستعمال الصوف الطبيعى غير المصنوع فيها مع ألوان براقّة مثل الأحمر والأزرق والأبيض .

السجاد القوقاز

لقد كانت لبلاد القوقاز شهرة واسعة في صناعة البسط والكليم أو الجيلاّم، والسجاد الربري المعقود، منذ أقدم العهود. شأنها في ذلك شأن إيران وذلك لوجود جميع المقومات التي تحتاج إليها مثل هذه الصناعة.

ولعل أهم ما أنتجه إقليم القوقاز ينسب إلى أرمينيا وأحيانا إلى كوبا جنوب شرقى القوقاز، الذى يطلق عليه في كثير من الأحيان اسم سجاد التنين وذلك لأن التنين هو العنصر الرئيسى في السجاد المصنوع في المنطقة كلها.

وبرغم شهرة القوقاز الواسعة في صناعة السجاد إلا أن أقدم ما نعرفه يرجع إلى القرن (١٥) وهو يحتوى على رسم تنين بشكل بدائى تحيط به مجموعة من الأرجل على شكل الخطاطيف، كما تقص الأساطير والروايات.

على أن صورة التنين مرسومة بأسلوب تجريدى ويحيط به مربع فبدا وكأنه رسوم هندسية بحتة والقطعة التى نتحدث عنها كانت محفوظة في القسم الإسلامى بمتحف برلين ولكن أكبر الظن أنها ذهبت ضحية الحريق الذى قضى على مجموعة السجاد التى كان يزخر بها المتحف. ونسيج القطعة المشار إليها خشن وأرضيتها لونها أصفر، أما التنين أزرق وأحمر والإطار أسود وأحمر.

وقد سجل لنا المصور الإيطالي Domenico di Bartolo سنة ١٤٤٠ م في إحدى لوحاته المحفوظة الآن في متحف مدينة سينا Siena بإيطاليا ، رسم سجادة تين ماثلة للسجادة التي نحن بصدد وصفها ، ومماثلة للسجادة المحفوظة كذلك بالمتحف التاريخي بمدينة استوكهلم . وتمكن تقسيم سجاد القوقاز إلى الأقسام الآتية :

١- سجاد أرمينيا :

ومن أهم المناطق لصناعة السجاد القديم أرمينيا وتتميز زخارفها المحتوية على رسم التين كعنصر أساسي باحتوائها على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير . كما تحتوى على الزهرة المركبة ، والورقة المركبة التي نجدها في السجاد الإيراني المعروف بالزهري وفي الخزف التركي .

إلا أنها تتفق مع باقى سجاد القوقاز القديم . بأن ساحة السجادة مقسمة معينات يكونها جسم التين إلا أنه يصبح في سجاد أرمينيا أكثر تحويرا .

ويمتاز سجاد أرمينيا بألوانه البراقة ومتعددة مثل اللون الأزرق للأرضية والزخارف باللون الأصفر والأحمر . أما الإطار فضيق نسبيا ويتكون من وحدة نباتية مكررة في معظم الأحيان .

٢- سجاد كازاك :

وهو الذى يصنع في الجزء الجنوبي الغربى من القوقاز ، وهو يعرف في الأسواق أيضا باسم داغستان . وتتميز بألوانها البراقة الفاقعة كما تمتاز بوحداتها الزخرفية الكبيرة المرسومة بأسلوب هندسى . وهى تتفق مع سجاد

أرمينيا من حيث احتوائها على رسم التين كعنصر رئيسى إلا أنه فى سجاد كازاك أكثر وضوحا فهو يشكل المعينات كما أنه يرسم داخلها .

كما أن الزخارف النباتية المكونة من زهور مركبة وأوراق مركبة بأسلوب هندسى كذلك . وسجاد كازاك سميك وألوانه يسودها اللونان الأحمر والأزرق ، أما الإطار فزبدى اللون غالباً ومساحتها صغيرة .

٣- سجاد شروان وكوبا :

وهو السجاد الذى يصنع فى الجزء الشرقى من القوقاز ، وهو أدق صنعة، وأقل لمعانا وأقصر وبرة ، من سجاد كازاك ويكثر بها اللون البنفسجى . ويكثر بها زخارف الطيور والحيوانات ، إلى جانب التين طبعا إلا أنها محورة تحويرا كبيرا .

ولعل أهم ما يميز سجاد شروان وكوبا احتواء الإطار على زخارف شبه كتابية تشبه زخارف الهولباين فى السجاد التركى والأسبانى .

سجاد التركستان وآسيا الوسطى

من المعروف أن العشائر الرحل فى بلاد التركستان وآسيا الوسطى كانت من أول الشعوب التى صنعت السجاد الوبرى لاستعماله فى أغراض شتى توائم طبيعة البلاد التى يسكنونها ، وتتفق وما يملكونه من المواد الخام التى تقوم عليها هذه الصناعة من صوف وصباغة وما إليها .

ومن أحسن الأمثلة لهذا السجاد لا يرجع إلى ما قبل القرن الماضى ، وهى تنسب خطأ إلى بخارى ، ولعل مرجع هذا الخطأ أن بخارى هى المركز التجارى لتسويق سجاد التركمان .

وتمتاز زخارف هذا النوع من السجاد على أن قوام زخرفتها شكل مثنى يعرف باسم (بيلى با) أى (قدم الفيل) بالفارسية والتركية . وغلب على هذا السجاد اللونين الأحمر القانى والأبيض والأزرق أو الأسود كلون مساعد .

السجاد الهندي الإسلامي

قامت صناعة السجاد في عصر أباطرة المغول ، على أيدي الإيرانيين ، كما هو الحال في باقي فنونهم الإسلامية . ولذلك فإننا نلاحظ في السجاجيد الإسلامية القديمة بالهند ، أوجه شبه كبيرة بينها وبين السجاد الإيراني ، وخاصة في اقتصره على رسوم الزهور والنباتات القريبة من الطبيعة وإن كانت تمتاز بلونها البرتقالي لا نعرفه في غيرها من السجاد وبلون بني مائل إلى الحمرة ، وكثيرا ما عرفت هذه السجاجيد باسم السجاجيد الهندية الإيرانية .

ولكن سرعان ما تحرر الصناع الهنود من التأثيرات الإيرانية وأقبلوا على رسم الطيور والحيوانات والصور الأدمية وإن لم يفقدوا الصلة كلية بالأساليب الإيرانية .

ولعل أهم ما يميز السجاد الهندي قرب رسوم الطيور والحيوانات وكذا النباتات من الطبيعة إلى حد كبير مما لا نجده في السجاد الإيراني أما أن المناظر التصويرية مأخوذة من الأساطير الهندية وكذا رسوم الآدميين هندسية السحنة واللباس والأسلوب .

ومن حيث الصناعة فهي في غاية الدقة وكثيرة العقد حتى أن السجاد

الصوف الذى صنع فى عصر شاهجهان يبدو من دقته وكأنه مصنوع من
الحرير.

كما أن الهند اشتهرت منذ أقدم العصور بسجاده المصنوع من الحرير
والذى استمر بطبيعة الحال إلى العصر الإسلامى وإن اختلفت رسومه
وأسلوبه الزخرفى .

الفصل السادس

الخشب والحجر والجص

(١) الزخرفة الإسلامية

(٢) الخشب

(٣) العاج

الزخرفة الإسلامية

قبل أن نتناول بالبحث والدراسة الحفر على التحف الإسلامية ، يجب أن نقدم مقدمة موجزة عن عناصر الطرز الزخرفية التي حفرت على تلك التحف ، خاصة وأن الفن الإسلامى قد امتاز بوحدة فنية ألفت بين المنتجات الفنية لجميع أنحاء الولايات الإسلامية .

ومن المعروف أن الأسس الأولى التى يقوم عليها أى فن من الفنون القديمة والحديثة على حد سواء هى العناصر الزخرفية التى يتكون من مجموعها ومن أسلوب رسمها وتصويرها هذا الفن .

ومن ثم فقد يكون من الضرورى ونحن نتناول موضوع التحفة الإسلامية التى يزخر بها متحف كلية الآثار ، بالبحث والدراسة ، أن نقدم فى إيجاز التعريف بالعناصر الزخرفية وأساليبها الفنية والتطبيقية فى الفن الإسلامى .

ومن المعروف أن العناصر الزخرفية من نباتية وحيوانية وهندسية تكاد تكون واحدة فى جميع الفنون التى عرفت الإنسانية ، ولكن الأسلوب الفنى والتطبيق الذى عولج به كل عنصر من تلك العناصر ، قد اختلف من عصر إلى آخر ومن إقليم إلى إقليم بل ومن جنس إلى آخر .

ولما كان الفن الإسلامى قام على أسس من فنون البلاد التى خضعت للدولة الإسلامية كما سبق القول ، ونعنى بهما الفن البيزنطى والفن

الساسانى . لذلك فإننى أرى من المفيد أن ندرس مميزات هذين الفنين قبل أن نتناول تأثيرهما على الفن والزخارف الإسلامية بالبحث والدراسة .

أما بالنسبة للفن البيزنطى ، فقد امتازت وحداته النباتية الزخرفية بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير ، مثل كوز الصنوبر وعنقود العنب وثمره الفراولة وكذا ورقة العنب وورقة الكنكر أو شوكه اليهود وكذلك أشجار الصنوبر والبلوط .

أما العناصر الأدمية والحيوانية فقد كانت أقل قربا من الطبيعة من العناصر النباتية فقد كانت ترسم بأسلوب يتميز بالجمود والضعف والرمزية الذى يظهر واضحا فى رسم اليدين وفى طيات الملابس . أما من حيث الموضوع الزخرفى فقد امتاز بعدم التماثل وبالقرب من الطبيعة إلى حد كبير .

أما الفن الساسانى فيمتاز بوحداته النباتية القريبة من الطبيعة إلى حد كبير التى تتمثل فى ثمرة الرمان ، التى تعبر عن ثمرة الحياة ، وثمره الفراولة والورقة النباتية الثلاثية وشجرة الحياة ، إلا أن هذه الوحدات كانت ترسم فى تكرار زخرفى مما أبعداها عن الحياة .

أما العناصر الأدمية فقد كانت ترسم بأسلوب تجريدى تعبيرى بحت ، ذلك أن الفنان كان يخضع فى رسومه الأدمية لتقاليد دينية لا يستطيع الفكاك منها .

فقد كان الملك فى الديانة الزارذشتية يمثل ظل الله على الأرض ومن ثم فقد كان التطلع إلى وجهه جريمة كانت عقوبتها الإعدام . وقد نشأ عن ذلك أن الفنان كان يلجأ إلى الرمز والتجريد إذا ما أراد أن يرمز إلى الملك فى موضوعاته وبالتالي إلى جميع الرسوم الأدمية .

أما الرسوم الحيوانية فقد كان الفنان الساساني ينفذها قريبة من الطبيعة إلى حد كبير مع مراعاة النسب التشريحية . كما حرص الفنان على التعبير عن الحركة التي يؤديها الحيوان مما دل على مدى تفرسه في تمثيل الطبيعة أصدق تمثيل .

أما بالنسبة للموضوعات الزخرفية بالنسبة للفن الساساني فيمتاز بالتماثل والتناظر التام مما أبعدنا عن الطبيعة إلى حد كبير . كما أن فكرة ملء الفراغ حتى لا تحل فيه الأرواح الشريرة أبعد العناصر الزخرفية وكذا الموضوعات حيويتها وطبيعتها .

كذلك كان على الفنان استعمال بعض شارات معينة مثل العصاة الطائرة للدلالة على ملكية هذه الأشياء أو الحيوانات إلى الملوك ، وكذا الورقة النباتية التي تتدلى من منقار الطائرة كناية عن الفأل الحسن . أبعدت الموضوعات الزخرفية عن الطبيعة إلى حد ما .

بعد هذا العرض الموجز لمميزات الوحدات الزخرفية للفنون التي قام على أسسها الفن الإسلامي ، نستطيع أن نتعرف في يسر وسهولة على مميزات العناصر والموضوعات الزخرفية في العصر الأموي .

من المعروف أن الفن الإسلامي في العصر الأموي كان يتكون من العناصر البيزنطية والساسانية جنبا إلى جنب كما هو الحال في فسيفساء قبة الصخرة . والجامع الأموي بدمشق . وفي رسوم الفرסקو في قصر عمره . وفي قصر الحير الغربي ، وفي الزخارف الحجرية في واجهة قصر مشتي .

ولما كانت الدولة الأموية قد اتخذت من بلاد الشام التي كانت تابعة

للبيزنطية من قبل ، مركزا لإقامتها ، فقد كان من الطبيعي أن يكون الفن البيزنطى أكثر تأثيرا على الفن الإسلامى فى العصر الأموى .

وعندما انتقلت الدولة العباسية إلى العراق ، التى كانت خاضعة للدولة الساسانية قبل الإسلام ، فقد أصبح الفن ساسانى صاحب الخطوة الأولى عند العباسيين والمؤثر القوى على الفن الإسلامى .

وهكذا نرى أن الفن الإسلامى ظل قرابة قرنين من الزمان ، يخضع تارة للمؤثرات البيزنطية وأخرى للمؤثرات الساسانية ، حتى إذا جاء بداية القرن الثالث الهجرى وعلى وجه التحديد منذ تأسيس مدينة سامراء سنة ٢٢١هـ ، اكتمل الفن الإسلامى بمميزاته ، التى تكاد لا تخطؤها العين ، والتى لم يجد مؤرخو الفنون من الأوروبيين اسما يطلقونه على الزخارف الإسلامية غير اسم العرب يطلقونه عليه ، فعرف باسم الأرابيسك Arabesque .

ويمتاز أسلوب سامراء الذى عرف باسم الأرابيسك ، باستعمال العناصر الهندسية أو النباتية المحورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا أبعداها عن الطبيعة ، بحيث أصبح من العسير إرجاعها إلى أصولها الأولى ، وإن كانت نسبتها إلى الفصيلة النباتية لا يختلف فيها اثنان .

وقد ظل أسلوب سامراء مستعملا مدة ثلاثة قرون فى جميع أنحاء العالم الإسلامية مع بعض تغيرات فرعية تميز إقليم عن آخر من ولايات الدولة الإسلامية .

وفى القرن السادس الهجرى بدأت تدب الحياة فى العناصر النباتية بتأثير من التيارات الفنية الآتية مع القبائل التركية من مناطق شمال وسط آسيا من التركستان والذين سيطروا على الدولة العباسية باسم السلاجقة . أما فى مصر

والشام فقد تأثروا بتيارات وافدة مع بنى زنكى من منطقة تكريت .
أما فى القرن الثامن الهجرى فقد غزا الفن الإسلامى أساليب وطرز من الشرق الأقصى التى صاحبت الغزو المغولى ، فقد تحررت العناصر النباتية إلى حد كبير من أسلوب سامراء المحور وأصبحت ترسم بأسلوب طبيعى إلى حد كبير .

كما كثرت الموضوعات التصويرية التى تشبه المنمنمات المعاصرة إلى حد كبير فى المدرسة المغولية والمدرسة التيمورية فى العراق وإيران وفى مصر والشام فى العصر المملوكى .

أما فى القرن العاشر الهجرى ، أى فى العصر الصفوى فى إيران والعراق وفى العصر العثمانى فى باقى العالم الإسلامى ، فقد بدأ يتسلى الفن الإسلامى مؤثرات أوروبية فى الدولة الصفوية عن طريق الكشف الجغرافى واكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وعن طريق المبشرين فى منطقة جوا فى غرب الهند .

أما بالنسبة للدولة العثمانية فقد كان اتصالها المباشر بأوروبا عن طريق استيلائها على معظم دول شبه جزيرة البلقان ، أكبر الأثر فى وصول مؤثرات أوروبية مثل فن الباروك والركوكو إلى الفن الإسلامى .

الخشب

من المعروف أن بلاد الشام كانت وما تزال من أغنى أنحاء العالم الإسلامي لأنواع الأخشاب الجيدة ، ومن ثم فقد كانت من أشهر الأقاليم لإنتاج التحف الخشبية . وقد امتازت التحف الخشبية في العصر الأموي بالزخارف النباتية والموضوعات القريبة من الطبيعة . ومن أحسن الأمثلة لذلك نجدها في عروق الربط في قبة الصخرة وفي كثير من الوزرات الخشبية من المسجد الأقصى ببيت المقدس . وكذلك مجموعة الأخشاب التي عثر عليها في مدينة تكريت وكذا منبر مسجد القيروان .

أما عن التحف الخشبية في العصر الأموي في مصر ، فقد كانت ما تزال متأثرة بالأسلوب القبطي الذي امتاز بإقباله الشديد على الزخارف الهندسية البحتة وخاصة المعينات التي تشبه عش النحل والمحصورة داخل العقود والدوائر وما إليها . هذا بالإضافة إلى شريط من الكتابة العربية وخاصة بعض آيات سورة الكرسي .

وكانت الطريقة التطبيقية المتبعة في تنفيذ هذه الزخارف هي طريقة الحفر الغائر والمجسم للوحدات الزخرفية مما يضيف عليها حيوية وقربا من الطبيعة وخاصة في الرسوم النباتية والحيوانية .

أما عن التحف الخشبية في العصر العباسي فقد تأثرت بأسلوب سامراء الثالث على الجص ، المكون من زخارف نباتية محورة عن الطبيعة والمنفذة بطريقة بالحز العميق الذي يفصل عنصرا عن الآخر ، ثم شطف حافة تلك العناصر .

وقد انتشر هذا الأسلوب في زخرفة الأخشاب طوال القرنين الثالث والرابع في العالم الإسلامي حتى أصبح من العسير في كثير من الأحيان تمييز الولايات التي صنعت فيه .

وفي العصر السلجوقي في إيران والعراق ، استمر أسلوب سامراء بعد أن دبت فيه بعض الحياة ، ولكنه لم يكن الموضوع الرئيسي بل كان خلفية لموضوعات أخرى بعضها كتابات قرآنية أو زخارف آدمية أو حيوانية تبرز عليها .

وفي العصر الفاطمي في مصر ، بدأت تظهر الرسوم الأدمية والحيوانية مع أسلوب سامراء . كما ظهرت موضوعات تصويرية محفورة على عدة مستويات على الخشب .

وقد مثلت تلك الموضوعات الحياة الاجتماعية في مصر في العصر الفاطمي أحسن تمثيل ، ومن أحسن الأمثلة لذلك تلك الوزرات الخشبية التي عليها في بهارستان قلاوون مستعملة على الوجه الآخر . والتي يزخر بها معظم متاحف العالم .

وأود أن أشير هنا إلى أن هذه الموضوعات التصويرية التي حُفرت على الخشب الفاطمي كانت إحياء للفن القبطي .

وفي نهاية العصر الفاطمي في النصف الثاني من القرن السادس الهجري

بدأ يظهر أسلوب آخر من الزخارف على الخشب ، هو الزخارف الهندسية التى تقوم أساسا على الشكل النجمى والذى أطلق عليه اسم (الطبق النجمى).

كذلك ظهر أسلوب آخر من حيث التطبيق الفنى وأعنى به طريقة الحشوات المجمعة ، الذى تعشق فيه الوحدات المكونة (للطبق النجمى) والتى تعرف باسم (الكندة واللوزة) بدون استعمال أى مادة لاصقة أو باستعمال المسمار .

وقد استمر أسلوب الحشوات المجمعة ، فى زخرفة الأخشاب طوال العصر الأيوبي والمملوكي والعثماني فى مصر والشام . وكل ما طرأ عليها من تطور هو زيادة عدد وحدات الطبق النجمى ويطعمها بالعاج والصدف .

أما شمال إفريقيا فقد اختلف شكل النجمة فى شمال إفريقية وخاصة فى مدينة مراكش .

وإلى جانب الحشوات المجمعة ظهر أسلوب (الخرط) فى زخرفة الأخشاب وذلك فى العصر المملوكي وكذا العثماني ، وخاصة فى نوافذ وفتحات المباني والعمائر السكنية .

أما فى مشرق العالم الإسلامى فى العصر المغولى والتمورى ، فقد اختفى أسلوب سامراء تقريبا وحل محله الزخارف النباتية المجسمة والقريبة من الطبيعة إلى حد كبير . كما استعمل كذلك الزخارف الهندسية البحتة وإن اختلفت فى طريقة التنفيذ التطبيقى . فقد استعمل طريقة الحز فى معظم

الأحيان وقلما استعمل طريقة الحشوات المجمعمة ، كما قل استعمال الشكل النجمى .

وفى العصر الصفوى ظهر أسلوب اللاكيه فى زخرفة الأخشاب ، وفى الحقيقة أن هذا الأسلوب يتبع إلى حد كبير فن التصوير الإسلامى أكثر من فن زخرفة الأخشاب . ذلك أن قوام زخرفته عبارة عن مناظر تصويرية متعددة الألوان تمثل مدرسة التصوير الصفوية أحسن تصوير .

أما من حيث الأسلوب التطبيقى ، فهى تنفذ عن طريق استعمال دقائق رفيعة جدا من اللاكيه وكل طبقة من اللاكيه تحتوى على رسم عنصر رسم بلون معين تلصق الواحدة على الأخرى حتى يتكون فى النهاية الشكل والرسم المطلوب .

العاج

إن أهم ما عثر عليه من التحف العاجية في العصر الإسلامي ، إنما يرجع إلى الأندلس في العصر الأموي الرابع والخامس . وما زاد في أهمية هذه التحف أن معظمها مؤرخ وعليها كتابات تبين اسم صاحبها وفي أحيان قليلة اسم صانعها .

أما من حيث أسلوبها الزخرفي فهي تشبه إلى حد كبير الأسلوب الأموي وأوائل العصر العباسي في المشرق ، ذلك أن معظم التحف العاجية ، هي غالباً علب تحتوي على زخارف نباتية قريبة من الطبيعة إلى حد كبير ، مثل ورق العنب ومشتقاتها وعنقود العنب وكذا كوز الصنوبر، وورقة (الأكانتس) هذا بالإضافة إلى سعف النخل والفروع النباتية .

وكثيراً ما تضم هذه العناصر النباتية وحدات هندسية على شكل دوائر مفصصة أو مناطق مستديرة متماسة ومعينات أو مربعات .

وتتألف الزخرفة النباتية من فروع نباتية تتجمع حول سيقان تبدو وكأنها المحور الرئيسي الذي تخرج منه الفروع . وكثيراً ما يصاحب هذه الزخارف النباتية شريط من الكتابة الكوفية المزخرفة .

أما الرسوم الآدمية ، فهي تشبه من الناحية الفنية الرسوم البيزنطية والمسيحية ، التي كانت سائدة هناك قبل الفتح العربي . أما من حيث

الموضوع فهي تمثل القصص الدينى المسيحى ، وإن كان أسلوب الأداء ، من حيث التقابل والتماثل التام ، يبين مدى امتزاج الفنين البيزنطى والساسانى الذى وجد فى مشرق العالم الإسلامى إلى ما قبل نشأة سامراء .

ومن الموضوعات المألوفة كذلك فى هذه التحف مناظر الطرب والصيد والشراب تشبه تلك التى سبق أن تكلمنا عنها فى الخشب الفاطمى وغيرها من التحف الإسلامية .

كذلك كثر استعمال العناصر الحيوانية والطيور فى زخرفة هذه العلب مثل الأسد والغزال والفهد والفيل والفرس والطاووس والعصافير، ولكن رسومها كانت محورة إلى حد ما وينقصها الحركة والتعبير . وتشبه الرسوم الحيوانية فى أدائها الفنى الرسوم التى وجدناها على المعادن الإسلامية ذات الأسلوب الساسانى المتأخر (Post - Sasanian) .

أما من حيث الناحية التطبيقية فإن هذه العلب جميعها تمتاز بزخرفتها المحفورة حفرا عميقا مجسما بالنسبة للزخارف النباتية . أما الرسوم الآدمية والحيوانية فهي تحفر أكثر بروزا مما يجعل الحفر يبدو على مستويين ، وإذا صاحب الموضوع الزخرفى رسوم هندسية كالإطار الذى يحيط الموضوع أو بعض الوحدات الزخرفية ، فإنه يحفر على مستوى ثالث ولكنه أقل المستويات بروزا .

ومن أشهر التحف العاجية فى الأندلس ، علبة أسطوانية نقش على رقبة غطائها النص التالى، بالخط الكوفى الظاهر «بركة من الله والإمام عبد الله الحكيم المستنصر بالله أمير المؤمنين ، مما أمر بعمله بالسيدة أم عبد الرحمن على يدى درى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة» .

وهناك علبتان مستطيلتان صنعتا في مدينة الزهراء ، جاء على إسندهما النص التالى «بسم الله بركة من الله ويمن وسعادة وسرور ونعمة لا حب ولاده، مما عمل بمدينة الزهراء سنة خمس وخمسين وثلث مائة عمل خلف» .

وقد ازدهرت صناعة العاج فى العصر الفاطمى ، وإن كان معظم ما صنع فى العصر الفاطمى عبارة عن حشوات كاملة تحتوى على موضوعات زخرفية معظمها رسوم آدمية تشبه إلى حد كبير من حيث الأسلوب الفنى والتطبيقاتى التحف الخشبية .

ولعل من أهم الموضوعات الزخرفية التى حفرت فى تلك الحشوات الفاطمية جندى فى يده رمح وترس ، وبازيار على صهوة جواده وعلى يده الصقر ، وصياد آخر فى يده رمح يطعن به أسد . ومن الموضوعات النادرة التى حفرت على العاج منظر سيدة فى هودج فوق جمل .

كذلك كثيرا ما نجد حشوات على شكل (الكندة الخشبية) أو على شكل مسدس ، يضم رسم حيوان واحد على أرضية نباتية مثل الأرنب أو الغزال أو الطاووس .

أما التحف العاجية الكاملة ولعل أهمها أبواق الصيد، فبرغم احتوائها على زخارف حيوانية وطيور وعناصر نباتية ، تشبه تمام الشبه من حيث الأسلوب الفنى والتطبيقاتى ، التحف الفاطمية والعاجية والخشبية ، بل والمرسوم على الورق والنسيج .

إلا أن الكثير من علماء الآثار يشك فى نسبتها إلى مصر ، قد نسبها البعض إلى صقلية وآخرون إلى العراق أو إيران أو الأندلس ، ولكنى أؤيد رأى الذى رجحه الدكتور زكى حسن وهى نسبتها إلى الدولة الفاطمية .

ومما يؤيد هذا الرأي ، العلبة التى عشر عليها فى حفائر كاربون دى لوس كونديز Carrion de dos Condes من أعمال بلنسية ، والتى نقش على قاعدتها باللون الأحمر والأخضر النص التالى «بسم الله الرحمن الرحيم نصر من الله وفتح قريب لعبد الله ووليه لدين الله أبو تميم الإمام المعز لدين الله أمير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطيبين وذريته الطاهرين مما أمر بعمله بالمنصورية المرضية صنعته - مد الخرساني». لما كان الخليفة المعز لدين الله الفاطمى قد تولى الخلافة فى شمال إفريقيا (تونس الحالية) قبل مجيئه إلى مصر من ٣٤١ هـ - ٣٦٢ هـ ، إذن فالعلبة قد صنعت فى تلك الفترة .

كذلك اختلف علماء الآثار فى نسبة مجموعة من الحشوات العاجية الكاملة ، الموجودة بمتحف قصر بارجلو بمدينة فلورنسا ، فالبعض قال بنسبتها إلى صقلية إلى القرن ٧ هـ ، وفريق ثانى نسبها إلى مصر فى العصر الفاطمى .

وبدراسة هذه الحشوات من الناحيتين الفنية والتطبيقية نستطيع القول فى ثقة واطمئنان ، بأنها من صناعة مصر فى العصر الفاطمى على الأقل بالنسبة إلى ست من تلك الحشوات التى تكون جزءا من علبة صغيرة .

ذلك أنها تحتوى على عناصر آدمية وحيوانية تشبه تماما فى أسلوبها الفنى العناصر المحفورة على الخشب الفاطمى الذى عشر عليه فى بهارستان قلاوون ، والذي سبق أن ذكرنا أنها تمثل الحياة الاجتماعية فى مصر فى تلك الفترة أصدق تمثيل .

أما عن الموضوع الزخرفى فهو استمرار للموضوعات التى حفرت على الحجر منذ العصر القبطى من القرن (٥ ، ٦ م) .

وليس معنى هذا أننى أنكر نسبة قطع أو علب أخرى لصناعة صقلية، ولكنى أرى أن موضوع التحف العاجية يحتاج إلى دراسة فاحصة ، لإرجاع كل قطعة إلى موطنها الأصلي، وذلك اعتماداً على الأسلوبين الفنى والتطبيقي، وقياساً على القطع المؤرخة أو الثابتة النسبة كالأخشاب الفاطمية مثلاً .

ويزخر الكثير من متاحف وكنائس أوروبا ، بمجموعة من العلب العاجية والمزخرفة برسوم ملونة ليست محفورة أو محزوزة ، والتي تنسب إلى صقلية وذلك لقرب الشبه بين زخارفها وبين الرسوم الحائطية فى (كابلا بالاتينا) بمدينة بلرمو ، أو لاحتوائها على موضوعات ورسومات عليها مسحة مسيحية واضحة .

وهناك مجموعة من العلب العاجية أسطوانية الشكل ، تحتوى على زخارف هندسية بحتة محفورة على شكل عشب النحل ، كما تحتوى على كتابات بالخط النسخى الكبير الذى يرجع إلى القرن (٧ أو ٨ هـ) . وينسب بعض العلماء ، مثل هذه العلب إلى مصر فى العصرين الأيوبي والمملوكي، وذلك اعتماداً على الزخارف الهندسية والتي تحتوى على شكل النجمة ، التى كثر فى ذلك الوقت فى زخرفة الأخشاب .

ونسبها فريق آخر إلى الأندلس . والحقيقة أن الزخارف الهندسية البحتة التى تدور حول الشكل النجمي ، لم تكن وقفاً على مصر فى تلك الفترة ، بل أنها انتشرت فى العالم الإسلامى كله ، وخاصة الجزء الغربى منه . على أن تلك الزخارف الهندسية ، قد اختلفت فى الشكل النجمي الذى تقوم على أساسه الوحدات الهندسية الأخرى . وبدراسة الشكل النجمي الذى تدور

حول الزخرفة الهندسية الأخرى ، على العلب العاجية ، السابق الإشارة إليها نرجح نسبتها للأندلس وليس لمصر الأيوبية أو المملوكية .

وتنسب إلى إيران مجموعة من العلب العاجية ذات المناظر التصويرية التي تماثل مدارس التصوير السلجوقية والمغولية والتمورية ، وكذا الرسوم المألوفة على خزف الري وسلطباد .

كذلك تنسب حشوات كاملة من العاج تحتوى على زخارف نباتية قريبة جدا من الطبيعة ومحفورة حفرا عميقا وتشبه في تكوينها الزخرفى زخارف الأخشاب والنسيج في العصر الصفوى .

وبرغم شهرة الهند بصناعة العاج في عهد ما قبل الإسلام ، وبرغم امتلاكها لمادة العاج التي تؤخذ من أنياب الفيل ، إلا أن ما عثر عليه حتى الآن من العصر الإسلامى ، لا يكفى لإعطائه فكرة واضحة ، أو مميزات عامة عن هذه الصناعة في الهند في العصر الإسلامى .

ومن التحف النادرة التي تنسب للهند تمثال فيل مما يستخدم في لعبة الشطرنج ، يزعمون خطأ أن هارون الرشيد أهدها إلى شلمان .

والتحفة التي نحن بصدد الحديث عنها عبارة عن قطعة من الحفر الجميل ، تمثل ملكا يجلس على عرشه على ظهر فيل يحيط به الحاشية والفرسان ، كما يحمل الفيل على خرطومه بهلوانا ، وقد نقش على قاعدة التحفة بخط كوفى بسيط النص التالى «من عمل يوسف الباهلى» .

وقد اختلف علماء الآثار في تحديد زمان ومكان صناعة هذه التحفة ، فالبعض أرجعها إلى عهد هارون الرشيد والبعض الآخر أنكر نسبتها

للعصر العباسى الأول ، وأرجعها إلى الأندلس فى القرنين (٤ ، ٥ هـ) .
وبدراسة هذه التحفة من الناحية الفنية ، تبين أن موضوعها يمثل
موضوعات مدرسة التصوير الراجابوتية الهندية فى العصر الإسلامى ، والتي
تأثرت بها مدرسة التصوير المغولية فى الهند فى القرنين (١٠ - ١١ هـ) .
كما أن الأسلوب التطبيقي ، وهو حفر تماثيل من الخشب أو العاج وجد
قبل الإسلام فى الهند . ومن ثم فإن أرجع هذه التحفة إلى الهند فى العصر
المغولى الهندى فى القرنين (١٠ أو ١١ هـ) .

الفصل السابع

التصوير

التصوير في العصور الوسطى

الفسيفساء

الرسوم المائية المرسومة على الجص

المدرسة العربية في التصوير الإسلامي

مصادر الأساليب الفنية في المدرسة العربية

المدرسة المغولية

المدرسة التيمورية

(أ) مدرسة شيراز

(ب) مدرسة هراة

(ج) مدرسة بهزاد

مدرسة التصوير الصفوية

مدرسة التصوير الهندية

المدرسة الراجبوتية

التصوير التركي

المخطوطات المصورة

التصوير

كان التصوير الإسلامى ومازال محل التساؤل هل هو مباح أو محرم أو مكروه ؟ وكان لزاما علينا ونحن نتصدى لدراسة موضوع التصوير فى الإسلام ، أن نبدأ بالرد على هذه التساؤلات . ونستطيع أن نجمل ردنا فى النقاط الآتية بعد :

١ - تتابع تحريم فقهاء المسلمين للتصوير خلال العصور الإسلامية حتى إذا ما جاء العصر الحديث وكشفت روائع التصوير الإسلامية أهمية التصوير وفائدته فى الحياة العامة ، أعادوا مناقشة الموضوع مرة أخرى .

واشترك فى هذه المناقشة علماء الآثار ورجال الفنون الذين أجمعوا على إباحة التصوير . كما ضمت هذه المناقشة رجال الدين ، فأفتى بعضهم بإباحة التصوير العلمى والفنى ، نذكر منهم الشيخ عبد العزيز جاويز (مجلة الهداية) والشيخ محمد عبده (تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده . محمد رشيا رضا) . أما بقية رجال الدين فقد تمسكوا بتحريمهم للتصوير ، وإن أباحوه فى شؤونهم الخاصة والعامة .

٢ - لم يأت فى القرآن الكريم ما يدل على تحريم التصوير ، أو إباحته وإن ورد فى بعض الآيات الكريمة التى تشير إلى إباحته فيما يتعلق بالنبي

سليمان عليه السلام «ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأرسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكرا وقليل من عبادى الشكور » (سورة سبأ الآية ١٢ ، ١٣).

٣ - تناولت بعض الأحاديث النبوية الشريفة التصوير وحكمه ، وتناولت بعض هذه الأحاديث تصاوير الكعبة ، ذلك أن الكعبة قد أعيد بناؤها قبل الإسلام ، وزوقت دعائمها وأسقفها وجدرانها من الداخل بصور تمثل بعض الأنبياء مثل سيدنا ابراهيم ، والمسيح ومريم العذراء عليهم السلام والشجر والملائكة (ورد هذا في الأزرقى : أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار . وأحمد تيمور : التصوير عند العرب).

وجاء في هذا ، الأحاديث الشريفة أن الرسول ﷺ ، أمر عند فتح مكة بمحوها وإزالتها ، وإن وردت أحاديث أخرى تفيد الإبقاء على صورة المسيح عليه السلام والسيدة العذراء ومع ذلك فليس هناك شك في أن النبي ﷺ أمر بإزالة الصور من الكعبة نظرا لأنها من الأصنام التى جاء الإسلام لمحاربتها . أما ما ذكر من أن بعض هذه الصور قد بقيت فقد يرجع ذلك إلى إخفائها على من محارباها (أحمد تيمور : التصوير عند العرب).

يتبين لنا سواء من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة ، المتعلقة بالتصوير ومن التصاوير الإسلامية التى يرجع تاريخها للعصور الأولى فى الإسلام كعملة عبد الملك بن مروان ، وفسيفساء الجامع الأموى بدمشق ، وصور قصير عمره وكذلك باقى الصور الإسلامية التى عثر عليها .

وإذا أضفنا إلى هذا وذلك أهمية التصوير في حياتنا العملية والخاصة وإذا نظرنا إلى روح الإسلام وطبيعته ، يتضح لنا أن تحريم الإسلام للتصوير الذى صنع قبل الإسلام لم تكن لمجرد الفن أو العلم ، وإنما كانت لصناعة الأصنام والأوثان التى كانت تعبد من دون الله .

وإذا كان الإسلام قد نهى عن عبادة التصاوير ، فمن الأولى به أن ينهى عن صناعتها ويؤيد هذا رأى ، ابن عباس رضى الله عنه الذى أباح لصانع التصاوير الذى جاء يستشيريه فى أمر صناعته تصوير الشجر وكل شىء ليس فيه الروح حتى تزول شبهة الرجوع إلى عبادة الأوثان والأصنام لاسيما أن القوم حديثوا عهد بهذه العبادة .

كما يلاحظ أن بعض الأحاديث النبوية رغبت فى التقشف وعدم الإسراف فى الكماليات التى منها التصوير وهكذا يمكننا أن نقول أن الإسلام أباح التصوير إذا كان بعيدا عن الوثنية وعن شبه منافسة الخالق .

التصوير في العصور الوسطى

من المعروف أن المسلمين في العصور الأولى للإسلام لم يتشددوا ضد المصنوعات المصورة كما يشهد بذلك استخدامهم في صدر الإسلام للأستار والوسائد ذات الصور والثياب المرقمة والمروط المرحلة ، واللعب المصورة ، وإباحة الارتزاق من صناعة تصوير ما ليس فيه الروح .

كما يستشف ذلك من الصور المائية المصنوعة في زمن الأمويين في قصر قصير عمره ، وصور الفسيفساء في المسجد الأموي في دمشق ، والعملات ذات الصور التي سكنت في عهد عبد الملك بن مروان .

ثم جاء تشدد المسلمين في العصور الوسطى ضد صناعة التصوير ، ويرجع البعض هذا التشدد للأسباب الآتية :

(أ) تشدد اليهود الذين دخل بعضهم في الإسلام وهذا رأى كريزول .

(ب) كان ذلك نتيجة غير مباشرة للحركة ، الأيقونية في الدولة الرومانية الشرقية التي نشأت في النصف الأول للقرن الثامن الميلادي وهذا رأى بيكر وفاييت .

من الواضح أن هذه الأسباب مفتعلة ، وفي الحقيقة أن تشدد المسلمين في العصور الوسطى ضد التصوير ، إنما جاء كرد فعل لمبالغة المسيحيين في

استخدام الرسوم التي كانت تستخدم بالدرجة الأولى في تجسيم المعتقدات الدينية المسيحية .

وقد انعكس تحريم التصوير في الإسلام في العصور الوسطى ، على المصور الذى لم يبلغ المرتبة الرفيعة التى وصلها غيره من المفكرين والأدباء في العالم الإسلامى . أو المصورين في الأقطار غير الإسلامية ، ذلك أنه كان مغضوبا عليه من رجال الدين ، ومن ثم كان عرضة لسخطهم ولسخط المجتمع الذى كان يقوم أساساً على الدين .

ومن هنا لم يعن المؤرخون بتدوين أخبارهم عنايتهم بغيرهم من الشعراء والأدباء والعلماء والمفكرين ، فليس بغريب ألا يصلنا كتاب واحد عن المصورين ، على كثرة ما وصلنا من كتب الطبقات ، اللهم إلا كتاب واحد ذكره المقرئى ولم يصلنا وهو «ضوء النبراس وأنس الجلاس في أخبار المزوقين من الناس (الخطوط) .

وقد انعكست هذه الملاحظات على المجتمع نفسه الذى لم يكن حريصاً على المحافظة على إنتاج المصورين . كما كان المصور تابعاً للنساخ فكان ينتظر حتى يفرغ من كتابه المخطوط حتى يقوم بدوره في توضيح النصوص بالتصاوير في حدود ما يتركه له من مساحة في صفحات المخطوط .

ومن هذا نستشف أن المصور كان أقل شأنًا من الخطاط بل نستطيع أن نقول أنه كان أقل مكانة من المذهب الذى يقوم بتذهيب المصاحف الشريفة .

نتج عن موقف المجتمع حيال المصورين في العصور الوسطى ،
وشعورهم بالإهمال من المجتمع ، عدم بذلهم الكثير من الجهد في تمييز
أساليبهم ، أو في طبع إنتاجهم بطابع ذاتي ، كما أنهم لم يضعوا أساءهم
على الصور التي كانوا يرسمونها مما أدى إلى أن التصوير الإسلامي في
العصور الوسطى يدرس في ضوء ما كان الإنتاج والتصاوير فحسب دون
العناية بالمصورين أنفسهم ، وقد أدى ذلك إلى أن التصوير لم يتنوع من
حيث الطريقة .

لكل هذا لم يستعمل التصوير لخدمة الدين ، فلم تجمل به المساجد
والمصاحف ولم يستعمل في توضيح كتب الفقه أو الحديث أو غيرها من
المؤلفات الدينية .

وإن وصلتنا بعض الصور التي تتعلق بموضوعات دينية كصور بعض
الأنبياء أو أحداث دينية مثل الإسراء والمعراج . غير أن بعد التصوير عن
الموضوعات الدينية جعله يتجه نحو الفن مما أكسبه ميزة عن التصوير
المسيحي . فجعله يتصدى للفن لذاته . فاتجه نحو الطبيعة الحيوانية
والنباتية كالتصاوير التي زوقت مخطوطات كليله ودمنة .

ويجب ألا ننسى تأثر الفن الإسلامي بالفنون الأخرى ، كالفن الصيني
بشكل واضح ، منذ أن دخل التار في إيران .

كما تميز التصوير الإسلامي في العصور الوسطى بأنه لم يقتصر على رسم
الطبيعة بأسلوب وصفى ، بل أن كثيراً من الأحيان كان تعبيراً عن أحاسيس
الفنان ، مما أدى به إلى البعد عن الواقع وتقليده ، وقد يكون مرجع هذا إلى
التعاليم الدينية .

وبالتالى خلت التصاوير الإسلامية من العمق ومن المنطقية ونتج عن ذلك كله أن أصبحت الصورة ذات طابع زخرفى سواء فى وحداتها أو فى تصميمها لعب فيه الخيال دورا لا يستهان به على الإطلاق .

الفسيفساء

اتضح لنا من كتب التاريخ ، ومما عثر عليه من الآثار ، أن المسلمين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جدران مبانيهم بالتصوير فضلا عن المنحوتات الحجرية والحصية . وقد ذكر التنوخي أن عبيد الله بن زياد بنى داره البيضاء بالبصرة بعد مقتل الحسين وصور في بابها رؤوسا مقطعة ، وصور في دهليزها أسدا وكلبا وكبشا ، وقال «أسد كالح ، وكلب نابح ، وكبش ناطح» .

وهنا نشير إلى أن ما عثر عليه من الصور الجدارية قليل جدا بالنسبة لتصاوير المخطوطات ، وقد يكون مرجع هذا إلى كون التصوير لم يدخل المساجد وغيرها من العماثر الدينية إلا نادرا ومن ثم اقتصر استخدامه على المؤسسات المدنية ولا سيما القصور والحمامات .

ولا يفوتنا أن هذه المباني المدنية تعرضت لكثير من عوامل الخراب والهدم . كما جرى عليها كثير من التعمير والتجديد على مدى الزمن ، بحيث فقدت معالمها القديمة ، ومنها ما زال تماما عن الوجود .

كما نشير أن بعض هذه المباني بقيت مخفية عن الأنظار إما لبعدها عن المدن المأهولة ، كما هو الحال بالنسبة للقصور الأموية في الصحراء ، وإما لتغطيتها بالأنقاض والأتربة كقصور سامراء . وبعض المباني الفاطمية في

مدينة الفسطاط ، وقد أدى ذلك إلى بقاء بعض ما كان يزخرفها من نقوش وصور إلى أن تم اكتشافها في العصر الحديث .

كما كان السبب في بقاء بعض الرسوم يرجع إلى المتزمتين الذين تأثروا بها شاع من تحريم الإسلام للتصوير فلبجأوا إلى تغطية الصور بطبقة من الملاط ، مما ساعد على صيانتها من عوامل الفناء وعبث العابثين .

وترجع صور الجدران التي بقيت حتى اليوم إلى ، أواخر القرن الأول الهجري (أوائل القرن الثامن الميلادي) ، أي أنها ترجع إلى عصر أقدم كثيراً من عصر المخطوطات المصورة المعروفة ، التي لا يرجع أقدمها إلا إلى نهاية القرن السادس الهجري الثاني عشر الميلادي .

ومن هنا كانت صور الجدران تملأ فراغاً كبيراً في دراسة التصوير الإسلامي وتلقى بعض الضوء على نشأته في القرون الأولى ، كما أنها قد تساعد على تتبع تطويره منذ البداية إلى أن ظهر بأسلوب معين ، في أقدم المحفوظات المزوقة بالتصوير .

وقد استخدم المسلمون في تزيين الجدران بالصور طريقتين :

(أ) أما عن طريق الفسيفساء

(ب) أو عن طريق الألوان المائية .

والفسيفساء كلمة مشتقة من اللغة اليونانية ، والمقصود بها الموضوعات الزخرفية المؤلفة من أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيتها بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الإسمنت . وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية ، والأغلب أن تكون تلك الأجزاء الصغيرة مكعبات دقيقة .

وقد عرفت الحضارات القديمة في مصر والعراق وغيرها طريقة الزخرفة بالفسيفساء . ومن المعروف مثلاً أنه في العراق القديم في عصر حضارة (أوروك) التي ترجع إلى حوالي سنة ٤٠٠٠ ق.م بنيت معابد من اللبن ، كانت جدرانها تزخرف بنوع من الفسيفساء يتكون من صفوف من مخروطات فخارية ملونة باللون الأسود والأحمر والأبيض ومثبتة في طين الجدران .

كما استخدمت الفسيفساء الحجرية في الفن الإغريقي والروماني ، ومن أشهر صور الفسيفساء التي وصلتنا من العصر الروماني صورة تمثل انتصار الاسكندر الأكبر على ملك الفرس وقد كشف عنها في مدينة يومبي سنة ١٨٣١ م وهذه الصورة منقولة عن صورة مائية كانت بالإسكندرية .

ثم شاعت الزخرفة بالفسيفساء في الفنون المسيحية حتى نهاية القرن الثالث عشر الميلادي ، ونخص بالذكر عناية الفن البيزنطي بالفسيفساء وخاصة الفسيفساء الزجاجية في زخرفة الجدران ، والقبوات ، ومن الأمثلة الرائعة في هذا الفن زخارف الفسيفساء في آيا صوفيا .

عرف المسلمون الفسيفساء منذ العصور الأولى للإسلام ، وظلوا يزخرفون بها مبانيهم طوال العصور الوسطى . وأقدم مؤرخ أورد لنا استخدام المسلمين للفسيفساء هو البلاذري سنة ٨٦٨م ، فذكر أن الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك قد أرسل إلى عمر بن عبد العزيز واليه بالمدينة الفسيفساء ليستخدمها في إعادة بناء المسجد النبوي بالمدينة .

على أن أقدم الزخارف الإسلامية المؤرخة التي وصلتنا هي زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التي تم بناؤها وزخرفتها سنة ٧٢هـ / ٦٩١ ،

٦٩٢م ، فى عهد عبد الملك بن مروان ، ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية
بالفسيفساء تحف بأعلى رسوم الثمن الأوسط .

وقد أشار المقدسى إلى فسيفساء قبة الصخرة وهو أقدم من ذكر هذا وجاء
ذلك فى القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى ، وقد ذكر أن الفسيفساء
كانت تكسو أرضية مبنى قبة الصخرة وجدرانها بيا فى ذلك منطقة القبة
ورقتها من الداخل والخارج ، إلا أنه لم يبق شيئاً منها فى الخارج .

أما الذى لا يزال محفوظاً إلى اليوم هى الفسيفساء التى تغطى بعض
الأجزاء الداخلية . ولا ريب فى أن قسماً كبيراً من هذه الفسيفساء المحفوظة
يرجع إلى سنة ٧٢ هـ كما تشهد بذلك كتابة بالخط الكوفى البسيط من
الفسيفساء المذهبة على أرضية زرقاء .

والموضوعات الزخرفية التى نراها فى فسيفساء قبة الصخرة كثيرة ، ومن
بينها فروع نباتية متصلة وحلزونية تخرج من آنية ، ويقع بين مكل فرعين
خارجين من إناء موضوع زخرفى يشبه الشمعدان وفوقه زخرفة ساسانية
مجنحة . كما نرى من بينها أشجار النخيل وأشجار أخرى تذكرنا بما نعرفه من
فسيفساء بعض الكنائس المسيحية فى القرن السادس الميلادى . ومن بينها
أيضاً رسوم الفاكهة ولاسيما العنب والرمان .

ثم أوراق الشجر المختلفة وورق الأكاتس وباقات الزهور وقرون الرخاء
ورسوم الجواهر والحلى المختلطة بالرسوم النباتية ، فضلاً عن رسوم الأهلّة
والنجوم . ومعظم هذه الموضوعات الزخرفية معروفة فى زخارف الفسيفساء
الرومانية والمسيحية ومستمدة من الطرازين الساسانى والهلينستى .

والواقع أننا نرى في زخارف الفسيفساء بقبة الصخرة التقاء عناصر فنية مختلفة ، نعرفها في الأساليب الفنية الإغريقية والرومانية ، ولكنها في الأثر الإسلامي العظيم مختلطة بعناصر فنية أخرى شرقية المصدر تميزها عن سائر الفسيفساء الإغريقية الرومانية والمسيحية .

وقد درست الآنسة (فان برشم) كل النصوص التي تحدثت عن الفسيفساء في قبة الصخرة ، كما درست طريقة صناعة فسيفساء قبة الصخرة وانتهى بها البحث ، إلى أن هذه الفسيفساء من صنع عمال سوريين بوجه عام وليست من صنع عمال بيزنطيين .

وأنه من المحتمل أن يكون بعض صناع من أجناس مختلفة قد اشتركوا مع الصناع السوريين ، وأن ذلك قد يفسر وجود بعض العناصر الساسانية في زخارف هذه الفسيفساء . ولكننا نلاحظ أن اشتراك عمال من إيران ليس لازماً لتفسير الموضوعات الزخرفية الساسانية ، لأن معظم هذه الموضوعات كان قد انتقل إلى الشام وأقبل الصناع السوريون على استعماله .

أما فسيفساء الجامع الأموي في دمشق ، فإن معظمها قد أصابه التلف بسبب الحرائق المختلفة التي شبت في الجامع ، فلم يبق منها إلا أجزاء صغيرة ، إلى أن اتيح للأستاذ دي لوريه سنة ١٩٢٧م أن يكشف أجزاء عظيمة الشأن كانت حتى ذلك الوقت مغطاه بالملاط .

وأهم هذه الأجزاء المكتشفة ما يقع على مقربة من المدخل الرئيسي للجامع ، وقوام هذا الجزء الكبير ، رسم نهر في مقدمة المنظر وعلى ضفته الداخلية أشجار ضخمة تطل على منظر طبيعي فيه رسوم عمائر بين أشجار وغابات .

ومن هذه العماثر رسم ملعب للخيل ورسم قصور ذات طابقين وأعمدة جميلة ، ورسم بناء مربع الشكل وله سقف صيني الطراز كما نرى رسم عماثر صغيرة تبدو وكأنها موضوعة الواحدة فوق الأخرى . وفوق النهر المذكور قنطرة تشبه قنطرة فوق نهر بردى بدمشق مما حمل على القول بأن هذه الرسوم قد تكون لمناظر في مدينة دمشق نفسها .

وصفوة القول ، أن قوام زخارف الفسيفساء في الجامع الأموي إنما هي رسوم العماثر والمناظر الطبيعية المقصورة لذاتها ، وبغير أن تكون ثانوية في الصورة بالنسبة إلى صور آدمية لها الصدارة كما هو الحال في بعض زخارف الفسيفساء البيزنطية .

كما أن التأثير بالأساليب الفنية الهلنستية ظاهر جداً ، ومن المحتمل أن يكون صانعو فسيفساء الجامع الأموي قد نقلوا موضوعاتهم الزخرفية عن نماذج قديمة ، كما يفعل الصناع في معظم العصور . ولكنهم لم يكونوا بعيدين عن التأثير ببعض الأساليب الفنية الساسانية ، مما يحمل على القول بأنهم كانوا من أهل الشام ، وأنهم يمثلون المدرسة الفنية المحلية التي ازدهرت من الهلنستية في سوريا حين فتحها العرب .

وتتعدد في العماثر المرسومة في فسيفساء الجامع الأموي رسوم الأعمدة الكورنثية ، ذات القنوات الطويلة ، ورسوم الأقبية والأبراج والسقوف المخروطية الشكل والسقوف ذات الجمالون وأشجار السرو .

ويمكننا القول بوجه عام ، أن الصناعة واحدة في فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء الجامع الأموي ، ولكن الوحدة والتلاؤم أقل ظهوراً في الجامع

الأموى ، ذلك راجع إلى أن الإصلاح والترميم الذى تم فيه كان أكثر مما تم فى قبة الصخرة .

والراجع أن الجزء الذى جاء فيه رسم النهر يرجع إلى عصر الوليد بن عبد الملك فى نهاية القرن الأول الهجرى وبداية الثامن الميلادى ، بينما ترجع أجزاء أخرى إلى الترميم الذى تم فى عصر السلطان السلجوقى ملكشاه سنة ٤٧٥هـ / ١٠٨٣ م وترجع غيرها إلى عصر السلطان بيبرس .

والجدير بالذكر أن التأثير بالأساليب الهلنستية أقوى وأعظم فى فسيفساء الجامع الأموى منه فى فسيفساء قبة الصخرة مع أن القبة ترجع إلى سنة ٧٢هـ / ٦٩١ م بينما يرجع الجامع إلى سنة ٩٦هـ / ٧١٥ م .

وترجح الأستاذة فان برشم أن الفسيفساء التى صنعت بأمر الوليد فى دمشق وفى المدينة ، لم تكن من صناعة عمال من البيزنطيين برغم أن معظم المؤلفين العرب الذين ذكروا هذه الفسيفساء ، ينسبونها إلى صناع من الروم .

ومن الطريف أن نجد فى قبة بيبرس بدمشق ، نقوشا من الفسيفساء يبدو أن صانعيها نسج فى موضوعاتها على منوال النقوش الموجودة فى فسيفساء الجامع الأموى إلا أنها أقل إتقاناً فى الرسوم وإبداعاً فى الألوان .

ومن أبدع أمثلة الفسيفساء فى العصر الأموى ، تلك التى كشفت فى قصر هشام بخربة المفجر ، ثم ما كشف فى خربة المنية بفلسطين أيضاً . وقد وصلتنا صور بالفسيفساء كانت تزخرف حماما ملحقا بقصر فى خربة المفجر يرجع إلى عهد هشام بن عبد الملك (١٠٥ - ١٢٥ هـ / ٧٢ - ٧٤٣ م) ولقد كشفت هذا القصر دائرة الآثار الفلسطينية التى بدأت أعمال الحفر فى هذه المنطقة سنة ١٩٣٥ م .

وتمثل هذه الصور منظرا طبيعيا قوامه شجرة ضخمة من أشجار الرمان إلى جانبها الأيسر غزالتان تجريان بين بعض النباتات ، وإلى جانبها الأيمن أسد يفترس غزالا . ويمتاز الرسم بطابع زخرفي من حيث التوزيع العام ، وأسلوب رسم أغصان الشجرة وأزهارها وثمارها . أما الحيوانات فيتضح فيها براعة في التعبير عن الحركة والحياة والقرب من الطبيعة . والواضح أن هذا الرسم بما فيه من صورة شجرة ذات ثمار وأزهار يحف بها من الجانبين شجيرات قريبة الشبه برسوم الأشجار في قبة الصخرة ، والجامع الأموي بدمشق ، ومن قبل ذلك ، برسم شجرة في مدينة مادبا يرجع إلى القرن السادس الميلادي .

ومما يذكر في هذا المقام ، أنه قد شاع استخدام التصوير في زخرفة الحمامات ، حتى اضطر الفقهاء في العصور الوسطى أن يلفتوا النظر إلى ما في ذلك من حرمة ، وأن يحثوا الناس على إزالتها .

على أنه لم يكن يقصد من الصور في الحمامات الزخرفة فحسب ، بل كان يقصد منها أيضاً فوائد صحية ونفسية ذلك أنه جاء في بعض المصادر أن الحمام يحلل القوى الثلاث في الإنسان ، وهي القوة النفسية ، والقوة الحيوانية ، والقوة الطبيعية .

وأن النظر إلى الصور المختلفة يقوى هذه القوى الثلاث ، فالنظر إلى صور المودة ومجالس الطرب يقوى القوى النفسية ، وتأمل صور القتال والخبر والصيد يقوى القوى الحيوانية ، ومشاهدة الصور الطبيعية من بساتين وأشجار وأزهار وغيرها تقوى القوى الطبيعية . ومن ثم كانت زخرفة الحمامات بمختلف الصور ، مفيدة من حيث أنها تساعد المستحم على تقوية قواه الثلاث ، واستعاضة ما فقد منها .

الصور المائية المرسومة على الجص

استخدم المسلمون في العصور الوسطى رسم الصور المائية على الجص (الفرسكو) لزخرفة مبانيهم . وصنعة هذه الصور هي أن يكسى الجدار بطبقة من الجص ، أو غيرها من المواد كالطين الذى استخدم فى الكنائس والأديرة القبطية القديمة ، ثم يطلى فوقها بالألوان الأرضية المذابة فى الماء . ويراعى أن يوضع الطلاء قبل أن يتم جفاف هذه الألوان حتى يتشرب الجص باللون فى أثناء جفافه ، وبذلك يتفادى تساقط الطلاء . ولاشك أن طريقة الرسم بالفرسكو أقل تكلفة من الفسيفساء .

وأقدم الصور المائية التى وصلت إلينا ، هى الرسوم التى اكتشفت فى قصر قصير عمره ، الذى ينسب إلى الوليد بن عبد الملك (٨٦هـ - ٩٦هـ / ٧٠٥م - ٧١٥م) . وقصر قصير عمره ، هو قصر صيد صغير على بعد خمسين ميلا شرقى عمان .

وكانت جدران هذا القصر وسقفه محلاة بنقوش دب التلف إلى معظمها ، بعد أن صورتها البعثة العلمية التى كان يرأسها الأستاذ موزل والتى أتيح لها أن تكشف هذا البناء سنة ١٨٩٨ . وتضم هذه النقوش رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات ، ورسومات رمزية آلهة الشعر

والفلسفة والنصر والتاريخ عند الإغريق ، وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة ، الفتوة والرجولة والكهولة ، ورسما لقبة السماء وبعض النجوم فضلا على البروج المختلفة ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية .

ولكن أهم نقوش هذا القصر نقشان :

الأول : رسم الخليفة على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان ، ويحف به شخصان ، وكان على عقد المظلة عصاة من الكتابة الكوفية تطرق التلف إلى كثير من أجزائها ويستنبط من الكلمات الباقية أنها كانت تشتمل على عبارة دعائية .

الثاني : الصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الإسلام ، والتي اعتمدها علماء الآثار في تأريخ قصير عمره وقوام هذه الصورة ستة أشخاص ذوى ملابس فاخرة مرسومين في صفين ثلاثة في الصف الأول وثلاثة في الصف الثانى . وفوق أربعة منهم كتابة بالعربية والإغريقية لا تزال باقية .

فالأول من اليسار (وهو في الصف الأول أو الأمامى) فوقه كلمة «قيصر» بالعربية واليونانية . والثانى (وهو في الصف الخلفى) فوقه كلمة يظن أنها «لودريق» آخر ملوك القوط فى أسبانيا وقد قتل حين قضى العرب على جيشه فى معركة شريش ٩٢هـ / ٧١١م .

والثالث (وهو فى الصف الأمامى) فوقه كلمة «كسرى» فهو ملك الفرس .

والرابع (وهو في الصف الخلفى فوقه كلمة «النجاشى» وهو ملك الحبشة.

وقد رجح المستشرق السويسرى فان برشم Van Bercham أن الأشخاص المرسومين في الصف الأول أو الأمامى ملوك امبراطوريات كبيرة ، فيحين أن المرسومين في الخلف ملوك دول صغيرة .

كما رجح أن ترتيب الأشخاص في الصفين من اليسار إلى اليمين يقابل موقع بلادهم الجغرافى من الغرب إلى الشرق واستنبط من ذلك أن الشخص الخامس (وهو في الصف الأمامى) ربما كان إمبراطور الصين (ولعل المقصود حاكم بخارى) وأن الشخص السادس ، ربما كان لأحد الأمراء الأتراك أو الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلى قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣هـ / ٧١٢م ، وربما كان داهر ملك السند الذى قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣هـ حين فتح تلك الأقاليم .

وذكر فان برشم أن هذين الأميرين والأمراء الآخرين يمكن اعتبارهم أعداء الإسلام عامة ، وأعداء الوليد بن عبد الملك خاصة .

وإننا نستطيع بواسطة هذه الصور أن ننسب قصير عمره إلى الفترة الواقعة بين معركة شريش سنة ٩٢هـ / ٧١١م أو سقوط سمرقند سنة ٩٣هـ / ٧١٢م ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦هـ / ٧١٥م . والملاحظ في صورة أعداء الإسلام ، أن تأليفها ساسانى وأن رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام ، شارة من شارات الخضوع نعرفها في النقوش الساسانية ، وأن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين في طاق بستان و(نقش رستم) يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس .

كما أن وجود رسم كسرى في تلك الصورة ، مع أن سقوط ملكه كان قديم العهد في عصر بنى أمية ، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشيء من التصرف ، عن أصل إيراني يبدو فيه كسرى لابسا تاجا وحوله أمراء تابعون له .

ولكن طراز الصور في قصير عمره هلينستى بوجه عام ، كما يظهر في رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ والفلسفة . كما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف في قصير عمره ، وفي مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلينستية ، أن الفنانين الذين رسموا الصور في قصير عمره كانوا من السوريين أو الآراميين .

كما عثر على صورتين مائيتين آخرين سنة ١٩٣٦ في قصر الحير الغربى ، في تدمر ، الذى شيده هشام بن عبد الملك سنة ٧٢٤ - ٧٤٣م وهاتان الصورتان محفوظتان الآن في المتحف الوطنى بدمشق . وهما مستطيلتا الشكل وإن كان التلف قد تطرق إلى الأجزاء السفلى منهما .

وإلى جانب التأثيرات الساسانية ، تظهر في رسوم قصر الحير الغربى تأثيرات سورية ، التى تظهر بشكل واضح في الصورة الثانية فالميدالية بها فيها من صورة رمزية التى ترمز إلى «جى» يمكن مقارنتها بصور الفسيفساء البيزنطية فى أنطاكية ، كما يرجح أن تكون الكائنات البحرية الخرافية قد استعيرت من أمثلة هلينية رومانية ، أضف إلى ذلك أن كثيراً من العناصر الزخرفية كالأفرع النباتية التى تتموج على شكل دوائر وعناقيد العنب التى شاع استعمالها فى الفن السورى المسيحى .

ويتبين لنا من هذه الرسوم شيء آخر وهو وجود وحدات عرفها الفن

الأموى فى سورفة عن رسم العقد على شكل حدوة الفرس والصورة الأولى التى يظهر طرازها فى عقود المجاز والعقود السفلى فى الأركة فى الجامع الأموى بدمشق .

كما أن الزخارف المرسومة فى كوشات عقدى الصورة الأولى تشبه بعض زخارف الفسيفساء فى قبة الصخرة ، فضلاً عن ذلك فإن رسوم الصورة الثانية شديدة الشبه بصور قصر عمره ، كما أن الأفرع النباتية التى تؤلف دوائر تشبه الدوائر الزخرفية فى رسوم قصر عمره . وكذلك فإن زخارف الصورة الثانية تشبه بعض زخارف مثلثات قصر المشتى .

كما سبق يتضح لنا أن صور قصر الحير الغربى تتألف من عناصر ساسانية ومن عناصر سورية (هلىنستية ومسيحية وأموية) اجتمعت كلها دون ما تنافر .

الا أن العناصر الفنية الساسانية غلبت بعض العناصر الفنية الأخرى سالفة الذكر فإننا نجد أن العنصر الساسانى فى صورة قصر حير الغربى قد فاق العنصر الساسانى الموجود فى قصر قصر عمره بحيث صارت على قدم المساواة مع العناصر السورية إن لم تكن تفوقها .

وليس بالأمر الغربى أن يتغلغل الطابع الفارسى فى الفنون الإسلامية ، ذلك أن الإمبراطورية الساسانية كانت صاحبة حظ كبير فى التمدين وما يستتبع ذلك من رقى فنى ملحوظ قبل أن يأتىها الإسلام .

وعندما فتحتها المسلمون ورثوا تقاليدهم الفنية ضمن ما وجدوه مناسباً من أساليبها الحضارية .

وقد ساعد على تغلغل الطابع الفارسي في شتى دروب الحضارة سماحة الدين الإسلامي الحنيف، على العكس من موقفهم تجاه الحضارة البيزنطية وربما يكون مرجع هذا إلى أن العداء بين الإسلام والفرس قد زال سريعاً بزوال الدولة الساسانية وخضوعها خضوعاً تاماً للدولة الإسلامية في حين ظلت الدولة البيزنطية تناوئ المسلمين برغم استيلائهم على معظم مدنها مئات السنين، ومن ثم لم يجد المسلمون غضاضة في أن يشيدوا بمجد الفرس .

ويرجع تقدم الدولة الساسانية في التصوير إلى عصر ماني الذي كان مصوراً ماهراً استخدم التصوير في نشر مذهبه وبرغم أن إيران قد قضت على المذهب المانوي إلا أنه وجد أشياء متحمسة له في قبائل الأويغور التركية بوسط آسيا .

ومن المعروف أن كثيراً من أتباع ماني قد هاجروا إلى بلاد العراق في القرن الثامن الميلادي عندما قويت شوكتهم في عهد المأمون إلا أنهم تعرضوا لبلاء شديد في القرن العاشر الميلادي . وعموماً فقد ظل التصوير محتفظاً بحيويته في إيران ويشهد بذلك الصور المائة التي عثر عليها والتي يرجح أنها ترجع إلى القرن الثاني عشر الميلادي .

غير أنه لم تلبث هذه التقاليد الفنية الساسانية أن تطورت إلى فن إسلامي له طابع خاص، إذا اعتبرنا العصر الأموي وبداية العصر العباسي فترة صراع بين التقاليد الفنية التي كانت سائدة في أقطار العالم الإسلامي قبل أن يفتحها العرب ، ولا سيما التقاليد المحلية في سوريا ومصر وشمال أفريقيا وأسبانيا بما فيه من عناصر فنية محلية قديمة ، وهلينستية وبيزنطية ضد التقاليد الفنية الساسانية .

وفي ذات الوقت كان هناك انتصار تدريجي للتقاليد الساسانية . كذلك يمكن اعتبار هذه الفترة أيضا مرحلة تكون الطرز الإسلامية الخالصة الذي سيظهر طابعه الخاص والمميز في تحف سامراء في العصر العباسي .

رسوم سامراء :

كشفت الحفائر في سامراء عن صور مائة مرسومة على الجص ترجع إلى العصر العباسي ، على أن السبب الذي من أجله بقيت تحف سامراء وصورها حتى كشفها في العصر الحديث ، هو أن مدينة سامراء لم تعمر بالسكان إلا لفترة قصيرة ثم هجرت بعد أن تركها الخليفة المعتمد سنة ٢٧٦هـ / ٨٨٩م بل وخربت وأمست قرية صغيرة .

وطراز سامراء الذي تنم عليه هذه التحف التي اكتشفت لا يمثل طراز مدينة واحدة ، بل هو الطراز الذي كان سائدا في مراكز الخلافة العباسية في ذلك الوقت كبغداد وغيرها والذي أخذ ينتشر بعد ذلك إلى سائر العالم الإسلامي .

بدأت أعمال الحفر والتنقيب في سامراء سنة ١٩٠٣م التي قام بها فولبييه إلا الاكتشافات الأثرية الحديثة يرجع الفضل فيها للبعثة الألمانية التي بدأت أعمالها بعد ذلك بوقت قصير وقد أشرف على هذه البعثة العالمان الكبيران زاره (Sarre) وهو تسفلد (Herzfeld) .

ومما كشفت عنه هذه الحفائر صور مائة مرسومة على الجص عشر عليها في بعض عمارات سامراء .

وهكذا لم يبق لنا من هذه التصاویر غير جزء ضئيل تطرق التلف إليه ،

غير الصور والدراسة التي ضمنها هرتسفلد كتابه المشهور عن صور سامراء .

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن النقش بالألوان على الجدران في سامراء كان حلقة متأخرة من النقش الساساني ، الذي نعرف عنه بعض البيانات من المصادر التاريخية والأدبية بدون أن تكون لدينا أمثلة مادية منه ، والذي نقرأ في «ألف ليلة وليلة» أن هارون الرشيد نسخ على منواله في زخرفة القاعة التي شيدها في حديقة داره في بغداد .

والمعروف أن الرسوم الجصية كانت قوام الزخرفة في منازل سامراء ، فكانت الصور المرسومة بالألوان ولا سيما الصور الأدمية منها ، نادرة جداً ، بل لعل ما نعرفه منها لم يكن إلا في بعض القاعات الخاصة بقصور الخلفاء وعلية القوم . وكما سبق أن قلنا أن معظم الصور التي كشفت في سامراء كانت في قاعات الحريم بقصر جوسق الخاقاني ولا سيما في قاعة ذات قبة وصلت إلينا في حالة جيدة ، ففيها رسوم راقصات فارسيات في مناطق مربعة ومثمثة وفيها رسوم نساء شبه عاريات وأخريات يصطدن الوحوش ، وغيرهن يرقصن أو يعزفن على آلات موسيقية أو يقفن على أرضية فيها رسوم فصائل شتى من الطير والحيوان .

كما نرى في نقوش سامراء رسوم رجال بين عقود قائمة على أعمدة ذات قواعد وتيجان على شكل الناقوس . وقد وجد في حفائر سامراء مثل هذه الأعمدة وفيها رسوم حيوانات وطيور وفروع نباتية وأسماك .

وثمة مجموعة من رسوم قسس ورجال ونساء إحداهن تحمل فوق كتفها عجلاً (أكبر الظن أن هذا الرسم توضيحاً لقصة «فتنة» مخطية بهرام جوار)

لصورة فوق دعامات صغيرة وجدت مدفونة تحت قاعة العرش في قصر الجوسق ، وعلى بعضها كلمات مثل مفلح ومشمش ولكننا لا نستطيع أن نصل إلى رأى قاطع في تفسير هذه الكلمات .

وعلى ملابس الرسوم الآدمية زخارف متنوعة بعضها يذكرنا بزخارف أنواع من المنسوجات الساسانية والإسلامية التي وصلت إلينا . على أن أثر الأساليب الفنية الساسانية ظاهر في صور سامراء ، ولاسيما في الأفاريز والإطارات ، وفي وضع الصور في مربعات ودوائر مختلفة الشكل ، وفي مراعاة التماثل في الأشرطة والموضوعات الزخرفية .

ومع ذلك فإن رسوم سامراء بها روحا هلينية ظاهرة ، نراها في الرسوم الجانبية لبعض الوجوه الآدمية ، وفي الأسلوب المتبع في رسم طيات الملابس ، وفي بعض الحركة التي نراها في رسوم الراقصات ، وترجع هذه الروح إلى الأثر الهليني الذي تسرب إلى الشرق الأدنى ولاسيما إقليم بكتريا (أفغانستان الحالية) منذ فتوح الإسكندر .

٥- الحمام الفاطمي

كان هناك صدى لأسلوب سامراء في التصوير المائي على الجص في العصر الطولوني ومن جاء بعده من الولاة شأنه في ذلك شأن غيره من الفنون . وبرغم عدم عثورنا على آثار طولونية من الصور إلا أن المصادر التاريخية تشير إلى اتخاذ بعض الطولونيين للصور والتماثيل ويعتقد البعض أن التصوير الطولوني المتأثر بأسلوب سامراء قد ظل الأسلوب السائد في مصر، إلى أن جاء الفاطميون الذين ورثوا هذا الطراز.

ويبدو أن الفنان الفاطمي قد توصل إلى فهم أسرار الألوان وبرع في استخدامها للتعبير عن البروز أو العمق .

وقد وصلتنا صور مائة على الجص تنسب إلى العصر الفاطمي التي كشفت عنها الحفائر التي قام بها متحف الفن الإسلامي بالقاهرة أو (دار الآثار العربية كما كانت تسمى في ذلك الوقت) سنة ١٩٣٢م فقد عثروا على حمام فاطمي زخرفت بعض حنايا جدرانها بصور مائة على الجص كانت قد تطرق بعض التلف إليها . وقد ترجع هذه الزخرفة للقرن العاشر الميلادي أو الحادي عشر، واستخدمت فيها الألوان الأحمر والأسود .

على أن أهم هذه الرسوم صورة تمثل شابا جالسا ممسكا بيده كأساً مرتديا جلبابا تزيينه حليات من زخرفة نباتية حمراء اللون ، وحول كل من العضدين شريط ، وعلى رأسه عمامة ذات طيات ، وحول رأسه هالة كاملة الاستدارة . ويضع الشاب حول ظهره وشاحا يخرج طرفا من تحت الإبطين ، وينثنيان إلى أسفل مع التعلق في الهواء .

ويتدلى من رأس الشاب خصلتان من الشعر إحداهما في الخلف والأخرى في الأمام . كما أن جسم الشاب في وضع أمامي أما وجهه في وضع ثلاثة الأرباع . ويحف بالحنية كلها شريط من حبات اللؤلؤ .

ومن الصور الآدمية التي زخرف بها هذا الحمام جزء من رسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار ، وصورة سيدة تتدلى عصابة رأسها إلى اليمين . كذلك هناك صورة أخرى رسم بها طائران متقابلان كاد منقارهما يتماسان وبينهما زخرفة تتألف من أوراق نباتية ويحف بالحنية أيضاً شريط من حبات اللؤلؤ .

تعتبر هذه الصور الفاطمية صدى قويا لصور سامراء ، فمن حيث الأشكال والزخارف نجد أن الثوب الذى تحليه زخرفة من وحدة متكررة، والهالة كاملة الاستدارة ، وأشكال الرؤوس ورسوم الطير ، والزخارف النباتية، والإطار الذى يحتوى على حبات اللؤلؤ نجد أنها لها ما يمثلها فى رسوم سامراء . كما أن الوشاح حول ظهر الشاب فى الصورة الفاطمية يشبه فى طريقة وضعه الوشاحين حول ظهر الراقصتين فى صور سامراء ، اللهم إلا فارق بسيط هو أن الوشاح الفاطمى مرسوم بطريقة تبعد عن الواقعية بعض الشيء إذ أنه شبه معلق فى الهواء فى حين أن وشاحى الراقصتين فى سامراء يتدليان إلى أسفل بشكل واقعى .

كذلك تأثرت الصور الفاطمية بالتقاليد الساسانية شأنها فى ذلك شأن صور سامراء . ويتضح الطابع الفارسى فى رسم الشاب الجالس وفى يده اليمنى كأس، وفى الوحدات المتواجهة .

وفى الحقيقة أن الدولة الفاطمية قد اعتمدت اعتمادا كبيرا على العناصر الفارسية سواء فى نشر دعوتها أو فى القيام بأعباء الحكم والإدارة ، كما اعتبرت بلاد الفرس من مناطق نفوذها المذهبى ، فضلا عن ذلك فقد أحيى الفاطميون كثيرا من المراسم الفارسية القديمة .

كما أن الصور المائية المرسومة على الجص والتي ترجع للعصر الفاطمى لا تختلف من حيث الشكل والأسلوب والموضوع عن صور الخزف ذى البريق المعدنى الذى ينسب إلى العصر الفاطمى ، فعلى سبيل المثال صورة الشاب الجالس أو القاعد وفى يده كأس بصورة مماثلة على سلطانية (أو آنية) من الخزف ذى البريق المعدنى .

كذلك فإن أسلوب رسم طرفى الوشاح فى الصورة نفسها يشبه طريقة رسم أحد طرفى وشاح تضعه راقصة فى صورة مرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى محفوظ فى مجموعة الدكتور على ابراهيم .

ومجمل القول فإن الأسلوب الفاطمى يمكننا اعتباره مقدمة لأسلوب المدرسة العربية التى ظهرت فى أواخر القرن الثانى عشر الميلادى والقرن الثالث عشر .

ويمكننا أن نجمل المميزات المشتركة فى الصور الفاطمية .

١ - طريقة الجلسة .

٢ - الهالة المستديرة حول الرأس .

٣ - الرداء الخالى من الطيات والمكسو بوحدات زخرفية متشابهة .

٤ - العصابة حول العضد .

٥ - الأسلوب المسطح الخالى من العمق أو التجسيم والقائم على الخطوط .

٦ - عدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .

٧ - الطابع الزخرفى .

صور الكابلا بالاتينا :

انتشر فن التصوير الفاطمى خارج حدود مصر مع انتشار نفوذ الفاطميين . وقد ظهر صدى هذا الفن فى صور الكابلا بالاتينا فى بالرمو (Palermo) بجزيرة صقلية وتعود بنا زخرفة جدران كنيسة الكابلا بالاتينا

وسقفها بالصور إلى عهد الملك النورمانى روجر الثانى (Roger) الذى كان وثيق الصلة بالثقافة الإسلامية .

ويحيط صور الكابلا باللاتينا أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة مما يجعلنا نقول إنها من عمل فنانين مسلمين أو فنانين تأثروا بهم . وتضم هذه الصور أو الرسوم كثيراً من الصور المدنية مثل صور الراقصات والموسيقيات ومجالس الشراب والطرب والحمالين وصور الحيوان والطير فى أوضاع متماثلة أو بعضها ينقض على البعض الآخر .

هذا فضلاً عن زخارف نباتية من النخيل والأزهار وأوراق الشجر والفاكهة ، ويحد الصور إطار من حبات اللؤلؤ .

وهناك صورة جديرة بالنظر تمثل رجلاً جالساً وفى يده اليمنى كأس ، وفى يده اليسرى زهرة ويتدلى فوق جبهته وصدغيه خصلات من الشعر ، وحول رأسه هالة ويكسر الرداء الذى يرتديه زخارف تتألف من وحدة متكررة ، ويحيط الصورة حبات اللؤلؤ . وتشابه هذه الصورة الصورة ، الموجودة فى الحمام الفاطمى من حيث :

١ - شكل الكأس .

٢ - أوضاع اليدين .

٣ - الإطار المنقط .

٤ - الهالة حول الرأس .

٥ - زخرفة الرداء .

٦ - إحدى الخصلات المتدلّية على الجبهة

٧- الجسم المواجه والنظرة الجانبية .

٨- طريقة رسم معالم الوجه .

٩- الأسلوب المسطح الذى يعتمد على التخطيط

١٠- عدم الدقة فى رسم جسم الإنسان .

وهناك ملاحظة يجدر الإشارة إليها وهى هامة أن كثيراً من تصاوير الكابلابالأتينا لها شبيهة فى التصاوير الفاطمية وبالتالى فى رسوم سامراء التى تعتبر أساساً تطور منه الأسلوب الفاطمى فى التصوير .

فتذكر على سبيل المثال صورة صياد يحمل على يده اليمنى طائراً من طيور الصيد ويشير إليه بسبابة يده اليسرى ، وقد شاع رسم هذا الموضوع فى العصر الفاطمى (ظهر هذا فى المنحوتات الخشبية فى حجاب الهيكل الذى نقل من كنيسة الست بربرة إلى المتحف القبطى ، كذلك فى منحوتات الألواح الفاطمية التى عثر عليها فى أنقاض مارستان قلاوون) .

كذلك فإن هذه الصور قريبة من صورة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى المحفوظ بمتحف الفن الإسلامى ، إلا أن الصورة الموجودة على الصحن أكثر ميلاً للطابع الزخرفى .

إلا أن صورة بليرمو تشتمل على عناصر سبق أن شوهدت فى الصور الفاطمية ، وفى صور سامراء مثل الهالة التى تحف بالرأس ، ومثل طريقة رسم الطيات التى تتجمع فى نقطة ثم تشع خطوطها .

وهذه الطريقة استعملت فى رسم طيات رداء الراقصة اليمنى فى صورة الراقصتين فى سامراء ، هذا فضلاً عن الأسلوب المسطح القائم على

استخدام الخطوط ، والخلالى من العمق ، والبعيد عن الواقعية والمشبع بالطابع الزخرفى .

ومن الرسوم المستمدة من أصل فاطمى صور تمثل موسيقيين وموسيقيات ، ظهرت بكثرة فى بليرمو ، ذلك أن هذه الموضوعات قد شاع تصويرها فى العصر الفاطمى .

وإذا كان لم يصلنا صور مائة على الجدران من مصر الفاطمية ، تمثل هذا الموضوع وذلك لندرة ما عثر عليه من الصور المائىة الفاطمية فى مصر إلا أن هناك أمثلة من صور الفنون التطبيقية الفاطمية مثل الرسوم المحفورة على الألواح الخشبية الفاطمية التى عثر عليها بضريح السلطان الناصر محمد بن قلاوون وبمارستان قلاوون ، والصورة المرسومة على صحن من الخزف الفاطمى ذى البريق المعدنى .

وهناك التقاء من حيث موضوع الرسوم بين الصور الفاطمية وصور باليرمو كموضوع الشراب كذلك صور الرقص التى ظهرت فى رسوم باليرمو والتى لها مثيل على صحن فاطمى ذى بريق معدنى وعلى الألواح الخشبية الفاطمية وعلى بعض التحف العاجية . كذلك تشبه صورة الرقص فى باليرمو رسما عثر عليه فى سامراء .

ومن رسوم باليرمو التى لها ما يماثلها فى سامراء صورة تمثل رجلا يحمل فوق رأسه برميلا وتشبه هذه الصورة رسما من سامراء سبقت الإشارة إليه يمثل شخصا يحمل فوق كتفيه حيوانا .

وخلاصة القول أن صور الكابلا باللاتينا فى باليرمو تتبع التقاليد الفاطمية سواء فى الموضوعات أو فى الأسلوب ، وأنها لا تشبه فقط الصور المائىة

الفاطمية المرسومة على الجص ، ولكنها تشبه أيضاً صور الفنون التطبيقية كرسوم الخزف والخشب ، كما أنها تنتمي إلى أسلوب سامراء شأنها في ذلك شأن الصور الفاطمية في مصر .

وهكذا نستطيع القول أن الصور الفاطمية في باليرمو وفي مصر والصور العباسية في سامراء تتفق جميعاً من حيث الطابع والأسلوب والموضوع والمميزات العامة .

المدرسة العربية في التصوير الإسلامى

لقد تميزت المدرسة العربية في التصوير بمميزات خاصة نجملها في النقاط الآتية :

تغلب الرسوم الآدمية في تصاوير المدرسة العربية مما يضيف عليها الحياة وتكسيبها قوة. وكان أسلوب فناني هذه المدرسة متأثرين في رسومهم بالأساليب الموروثة من الشرق القديم.

وإذا أردنا مقارنة هذا الأسلوب بمثيله في الغرب فإن الأسلوب الشرقى يختلف عن الأساليب التى ورثها الغرب عن الفن الإغريقى ، فهى لا تولى أجزاء جسم الإنسان العناية اللازمة من حيث التشريح والنسب الذى عنى به التصوير الغربى فى العصور الوسطى والصينى ، اللذان أبدعا تصوير الرسوم الآدمية ، متبعين نسبها التشريحية سواء فى أوضاع السكون ، أو فى أوضاع الحركة والانفعالات مما أكسب صورهم القدر الكبير من الحياة.

فى حين نجد التصاوير الإسلامية تفتقر إليها كما تميز التصوير الغربى فى العصور الوسطى عن التصوير فى الشرق الأقصى ، إذ نجدهم يختصون بتصوير الطبيعة وجعلوا الرسوم الآدمية ثانوية .

لم يعن المصورون في المدرسة العربية ، شأنهم شأن سائر المصورين المسلمين في العصور الوسطى ، بقواعد المنظور التي عرفتھا الفنون الغربية وعنيت بها ، لا سيما منذ عصر النهضة . فجاءت تصاویر هذه المدرسة مفترضة أن المشاهد لها يستطيع أن يرى المشهد كله دون أن يحجب قسم منه الآخر وتصبح التصويرة ليس لها سوى بعدان هما الطول والعرض دون العمق .

كان مصورو المدرسة العربية يتبعون أساليب النقش الكبير على الجدران ، أو في المصورات الكبيرة ، أكثر مما كانوا يتبعون السنة التصويرية المنتظرة في تزويق المخطوطات . فلا نجدهم يقتصدون في المساحة التي يرسمون فيها ، على النحو الذي سار عليه مزوقو المخطوطات في أوروبا .

إلا أن هذا الأسلوب ما لبث أن أخذ في التغير ، حيث أخذ مصورو المسلمين الاقتصاد في المساحة التي يرسمون فيها على النحو الذي سار عليه مزوقو المخطوطات في أوروبا ، وذلك في المدارس التصويرية الإسلامية التي خلفت المدرسة العربية .

وقد نشأ عن هذا أن أصبح على الناظر إلى هذه التصاویر أن يبحث عن منظر مكبر لقراءة الكتابة الزخرفية أو لكشف رسم هندسى معقد .

كما تتميز المدرسة العربية بالواقعية في تصوير الكائنات الحية ، سابقة في ذلك باقى مدارس التصوير الإسلامية التي خلفتها . هذا وإن كان الهدف الرئيسى من التصوير في ذلك الوقت هو الزخرفة فقط ، فقد كان النبات تحور عن الطبيعة تحويرا ملحوظا .

وكان المصور يتجه أحيانا إلى اختراعات تحرك الفكر والذهن ، لكنه

بوجه عام كان يهدف إلى تصوير الأشياء كما تنطبع في ذهنه ، لا إلى تصوير الأشياء في حياته الواقعية .

يتبين لنا من مخطوطة مقامات الحريري ، بالمتحف البريطاني ، التي يوجد بها بعض الصور التي لم يتم تلوينها ، بالطريقة التي اتبعها مصورو هذه المدرسة في تحديد الصور قبل تلوينها . فكان المصورون يستبدلون القلم والمداد الأسود بالفرجون ، واللون فيرسمون التصويرة بالقلم والمداد ويضعون الألوان ، ثم يحددون الخطوط الخارجية ثانية ويرسمون الزخارف على الثياب ، وفي سائر أجزاء التصويرة .

وكان المصور في المدرسة العربية يجمع أحياناً في صورة واحدة بين مشهدين من مشاهد القصة ، ففي قصة الطبيب أندروماخس والفتى الملسوع التي يضمها كتاب الترياق ، المحفوظ في المكتبة الأهلية بباريس ، نرى الطبيب إلى اليمين ، الطبيب أندروماخس على جواده يراقب الغلام ، وقد لسعته الحية ، ثم نراه في التصويرة نفسها إلى اليسار متجها نحو الغلام ، يسأله أى شيء يفعل فيرد عليه .

كما امتازت رسوم المدرسة العربية بالمسحة العربية في خلقة وقسمات الأشخاص . كذلك استطاع المصورون المجيدون ، من هذه المدرسة الوصول إلى التنوع وقوة التعبير في رسوم الأشخاص واستطاعوا الوصول إلى شيء قليل من التجسيم في أداء تلك الرسوم .

وكان من أساليب هذه المدرسة أن الشخص الرئيسي في تصويره تضم أشخاصا كثيرة يرسم أكبر حجما من الآخرين لإظهار علو شأنه وهو أمر معروف في الفنون القديمة في مصر وبلاد الرافدين وإيران .

هذا إلى جانب أن تصاوير المدرسة العربية ، بها أمثلة كثيرة توضح التعبير باستخدام الأعين والأصابع ، والاستعانة بها في الكلام . على أن التعبير بالأعين والأصابع لم يكن وقفا على المدرسة العربية فحسب ، فقد اتبعتها مدارس للتصوير أخرى ازدهرت في إيران في القرن الثامن للهجرة (١٤م) .

كذلك كان من أساليب المدرسة العربية رسم هالة حول رؤوس الأشخاص ، والظاهر أن مهد هذه الهالة هو القارة الآسيوية ، فقد عرفها الفن البوذي والإغريقي في (جندرا) على الحدود الشمالية الغربية للهند في نهاية العصر الهلينستي وبداية العصر المسيحي .

كما عرفها أتباع مزدك على هيئة إكليل من الغار . وعرفتها الأقاليم التي انتشرت فيها تعاليم البوذية ، كما اتخذها البراهمة في العصور الوسطى .

وكان الفنانون البيزنطيون يرسمون في صورهم دائرة أو هالة حول رؤوس القياصرة . ولكن استعمالها في الفن المسيحي الأول كان نادرا ، ثم أقبل بعدد ذلك المصورون على رسمها حول رؤوس الأشخاص في التصاوير المسيحية في العصور الوسطى . ولما كان معظم الأشخاص المصورون في المخطوطات المسيحية كانوا من رجال الكنيسة ، فقد شاع على أن رسم الهالة علامة من علامات القدسية ، ثم أقبل المصورون على رسمها حول رؤوس أشخاص من أعداء الكنيسة .

وانتقلت هذه الهالة إلى الفنون الإسلامية في العصر العباسي ، وليس من المؤذن نقلها كان على يد الفنانين المسيحيين في بلاد الشام وبلاد الرافدين

لتأثرهم بوجودها في المخطوطات البيزنطية التي كانت تصل إليهم ، فالواقع أنها كانت منتشرة في الشرق الأدنى من حدود الهند إلى مصر .

وقد ذهب بعض العلماء ، إلى أن المسلمين نقلوها من إقليم بكتريا ، الذي كان قد اتصل بازدهار الفن البوذي الإغريقي في جندرا . وفي النهاية كان الغرض من رسم هذه الهالة حول الرأس أما للإشعار بسمو الشخص الذي ترسم حول رأسه ، أو لإبراز رسم الوجه ، أو للزينة فقط .

وانتشر استعمالها لاسيما في الطراز السلجوقي ، وكان الفنانون المسلمون يرسمون الهالة في أول الأمر مستديرة أو شبه مستديرة ، متأثرين بفنون الصين والهند وآسيا الوسطى .

تعددت أنواع الثياب في المدرسة العربية فكان بعضها ساذج لا تنميق فيه ، والبعض فاخر تكثر فيه الطيات والتعاريج المذهبة ، وبعضها مخطط ومبرقش ومزين بالرسوم والزخارف ، وبعضها ذو طيات معقدة يظهر فيها التصنع في الأداء وبعضها يهدف إلى التنميق الصرف ، فتتحول الأطواء كلها إلى زخارف من بينها زخرفة تشبه تجمع العساليج النباتية .

والغالب أن زخارف تلك الثياب معظمها جاء من خيال المصور لأن شيئاً من هذه المنسوجات لم يصل إلينا . وإن كانت الثياب الفاخرة المبرقشة والغنية بزخارفها قد انتشرت أيضاً في نقوش الخزف السلجوقي ولاسيما الخزف ذو البريق المعدني والخزف المعروف باسم المينائي .

وكان المصورون في المدرسة العربية ، يقبلون على رسم الملابس الفضفاضة ذات الأردان ، الواسعة ويجعلون حول الأكمام أشرطة عليها كتابات وزخارف .

امتاز مصورو هذه المدرسة بالدقة في رسم الحيوان ، خاصة الخيل والإبل ، فقد جاءت رسوم هذين الحيوانين واقعية إلى حد كبير ، ودليلنا على هذا ، ما جاء من مشاهد الإبل والقوافل التي رسمها الواسطي ، في مخطوطات المقامات .

وليس هذا بغريب فقد سبق أن أصاب مصوري العراق القديم ، والساسان ، الكثير من التوفيق في رسوم الحيوان . ومن هذا نستطيع القول إن هذه الإجازة لم تأت من فراغ .

كما نلاحظ تنوع الرسوم النباتية في المدرسة العربية ، إلا أننا نجد أن الهدف الرئيسي لدى المصور ، هو الزخرفة قبل أى شىء آخر ، لذلك نجده يحور في رسم النبات بدرجات مختلفة ، إلا أننا برغم هذا التحوير نستطيع أن نميز أنواع الأشجار أو الفاكهة . ودليلنا على هذا ما جاء في مخطوط عربى من كتاب خواص الأشجار والعقاقير ، لديسقوريدس المحفوظة بالمكتبة الأهلية بباريس .

أما العماثر في المدرسة العربية ، فترسم بأسلوب تخطيطى اصطلاحى ، اللهم إلا في مخطوط المقامات الذى صور الواسطي والمحفوظ بالمكتبة الأهلية بباريس ، وفي مخطوط المقامات المحفوظ في ليننجراد ، فقد حاول المصور فيها أن يرسم العماثر قريبة من الطبيعة . كما عنى مصورو المدرسة العربية بالعناية بتجميل جدران العماثر وزخرفة الأثاث ، في تصاويرهم بكثير من الرسوم النباتية والهندسية .

ومن الأساليب التى اتبعتها هذه المدرسة في إظهار رجرة المياه ، وانعقاد ساق الشجرة ، أنها لجأت إلى رسمها في أسلوب زخرفى يشبه تجمع الديدان .

أكثر مصورو بغداد من استعمال الألوان البراقة والمتميزة ليستعوضوا بها عن قصورهم في النواحي التشريفية ، والتعبير عن المساحات والمسافات . وأهم الألوان التي استخدموها هي الذهبى والأحمر والأزرق والأخضر والأسود والعاجى والوردى والبنفسجى .

مصادر الأساليب الفنية في المدرسة العربية

لكي نتبين المصادر الفنية التي اعتمدت عليها المدرسة العربية يجب أن يتضح لنا الآتي :

يجب أن ننظر بعين الاعتبار للتطور الحضارى الذى مر بالشرق الأدنى ، منذ فتوح الإسكندر ، ثم قيام دولة السلجوقيين ، وقيام دولة البطالمة في مصر ونجاحهما في نشر الحضارة الإغريقية في الشرق الأدنى ، مما أدى إلى قيام الحضارة الهلنستية في هذا الجزء من العالم القديم .

انتشرت اللغة اليونانية في الشرق ، وفي مصر والشام خاصة ، كذلك الفن الإغريقى ، لكنه تطور في هذه البيئة الجديدة ، وفقد شيئاً من بساطته وصدق تعبيره وأصبح يعرف منذ وفاة الإسكندر سنة ٣٢٣ ق . م باسم الفن الهلنستى .

ولما خضعت بلاد الشام للإمبراطورية الرومانية منذ القرن الثانى قبل الميلاد ، لم يؤد هذا الخضوع السياسى إلى تأثر بالفن الرومانى ، لأن الفن الرومانى ماهو إلا خليط من الفنين الإغريقى والهلينستى .

ولما أصبحت المسيحية الدين الرسمى للعالم الرومانى ، تطور الفن

الهلينستى واحتضنته المسيحية ، فأصبح يعرف باسم الفن المسيحي الأول أو الفن البيزنطى .

كذلك ازدهر الفن الساسانى فى إيران ، وبلاد الرافدين منذ منتصف القرن ٣ م ، إلى سقوط الدولة الساسانية فى القرن ٧ م .

ثم انتشر الإسلام وظهر المسلمون على مسرح الحضارة فى الشرق الأدنى ، فورثوا الأساليب الفنية التى عرفتھا إيران وبلاد الرافدين والشام ومصر منذ العصور القديمة ، إلى القرن السابع الميلادى ، وأضافوا إليها بعد ذلك عناصر مستمدة من الحضارات التى اتصلوا بها ، فى الهند وآسيا الوسطى والصين . وتطور الفن الإسلامى والعباسى ثم الطراز السلجوقى الذى تتبعه المدرسة العربية .

مما سبق يتضح أن هذه المدرسة ، جزء من الفن الإسلامى فى عصر السلاجقة ، ومن غير المعقول أن نقول أو نصدق أنها قامت على أسس من الفن الساسانى أو من الفن البيزنطى ، أو من تصوير المانوية ، لأنها فى الحقيقة ثمرة تفاعل ومزج بين عناصر فنية مختلفة ، عرفتھا بلاد الرافدين وبلاد الشرق الأدنى منذ عهد البابليين والأشوريين والإيرانيين القدماء إلى القرن السادس الهجرى (١٢ م) . مضافا إليها عناصر أخرى ابتكرھا الفنانون المسلمون .

تأثرت مدرسة بغداد العربية تأثرا ملحوظا بالفن الساسان . الذى ساد قرابة أربعة قرون ، وامتد تأثيره إلى الشام وبيزنطة نفسها . ويدلنا على هذا التأثير العنصر الزخرفى المجنح ، الذى نجده فى تيجان بعض الملوك

الساسانيين ، وعلى بعض التحف والزخارف الجصية الساسانية ، ثم نجده على كثير من التحف الإسلامية .

كما ظهر أن مصورى المدرسة العربية عرفوا المخطوطات المانوية المزوقة بالتصاوير ، فالمعروف أن مانى مؤسس المذهب المانوى كان مصوراً ماهراً وسار على دربه أتباعه الذين عنوا برسم التصاوير فى مخطوطاتهم ، الدينية وتزيينها بالألوان البراقة .

وقد امتد المذهب المانوى إلى آسيا الوسطى حيث قبائل الاويغور التركية . وتشهد المراجع التاريخية بأن كثيرا من المانويين ، قدموا إلى العراق فى القرن الثانى للهجرة ، وكثر عددهم فى القرن الثالث ، وكانوا فى البداية يعتبرون من أهل الذمة ، ثم ضيقت الحكومة الخناق عليهم واضطهدتهم اضطهاداً شديداً .

كما نلاحظ فى تصاوير المدرسة العربية آثاراً فنية تأثرت بها منطقة الشرق الأدنى ، منذ العصر الهلينستى ، ومن تلك الآثار أو العناصر رسوم الأشكال الطائرة ، سواء أكانت مجنحة أو بغير أجنحة والمعروف أنها انتشرت أيضاً فى الفن البوذى .

نجد فى تقاسيم الوجوه فى بعض التصاوير المدرسية العربية تأثيراً بيزنطياً ، وهذا التأثير إنما يرجع إلى اتصال المصور ببعض المخطوطات البيزنطية ، ورغبته فى اقتباس بعض أساليبها ، كما لا ننسى أن العرب كانوا يعرفون قدر البيزنطيين فى التصوير .

وقد عاشت أساليب المدرسة العربية في مصر والشام ، إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري ، كما امتد تأثيرها إلى بلاد المغرب . أما في إيران فقد تطور أسلوب المدرسة العربية ومهد لقيام مدرسة جديدة في مدارس التصوير الإسلامي .

المدرسة المغولية

كان طبيعياً بعد أن قضى التتار على الدولة العباسية في العراق وإيران (٦٥٦هـ / سنة ١٢٥٨م)، أن تتغير التقاليد والعادات وكذا الطرز الفنية التي كانت سائدة في تلك البلاد تبعاً لتغير حكامها الجدد. فقد بدأ يظهر في العصر المغولي في إيران الذي امتد من سنة ٦٥٦هـ إلى سنة ٧٥٠هـ (١٢٥٨ - ١٣٤٩م)، ميل قوى وواضح للثقافة والحضارة والفن الصيني.

ذلك أن الأسرتين اللتين كانتا تحكمان في الصين وفي إيران خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، كانت تجمع بينهما روابط الجنس المغولي، هذا فضلاً عن أن المغول عند مجيئهم إلى إيران أحضروا معهم عمالاً وصناعاً وكتاباً وتراجمة من الصين.

وبرغم شهرة المغول في القسوة وسفك الدماء، فإنهم عاملوا الفنانين معاملة خاصة، بل إنهم احتضنوا الممتازين منهم وضموهم إلى بلاطهم، ومن ثم فقد كان عصرهم عصر ازدهار نسبي، في الفنون ولاسيما في التصوير والخزف.

ومن المعروف أن إيران كانت تتبع المدرسة العربية في التصوير ولكن على

الرغم من نجاحها في البقاء وفي مقاومة التيار الجديد في العصر المغولي ، إلا أنها لم تخل من بعض العناصر والتفاصيل الصينية .

وبرغم بقاء المدرسة العربية الوطنية في إيران في العصر المغولي ، فقد ظهرت مدرسة جديدة ذات أسلوب وطراز متميز يجمع بين الطابع المغولي والصيني ، عرفت باسم المدرسة المغولية ، وفيما يلي أهم مميزاتها :

أولاً : أن الموضوع الذي اهتمت به مدرسة التصوير المغولية ، هو الحروب والصراع ، الذي تبدو فيه الفروسية والشجاعة ، وليس هذا بغريب بالنسبة للمغول الذين استطاعوا الاستيلاء على معظم دول وسط آسيا وغربها بحد السيف وبالكرا والفر ، أن يكون موضوع الحروب ، من الموضوعات المحببة للسلطين والأمراء .

وقد ترتب على كثرة الإقبال على تصوير الحروب ومناظر حشد الجيوش أن أصبحت الصورة تعترها مسحة من الخشونة والكآبة وعدم البهجة . ولكن ليس معنى هذا أن المدرسة المغولية قد خلت من الموضوعات الأخرى ، فلعل من أجمل المخطوطات المصورة في المدرسة المغولية كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع (المحفوظ في مجموعة مورجان بنيويورك) وكذا كتاب كليله ودمنة التي جمعت في مرقعة للشاه طهماسب (المحفوظة في مكتبة جامعة اسطنبول) اللذين ضما الكثير من الرسوم والصور الحيوانية والنباتية في العصر المغولي .

ثانياً : تميزت المدرسة المغولية بظهور البعد الثالث الذي افتقدته المدرسة العربية ، فقد أصبحت الصورة المغولية تعبر عن العمق والتجسيم

بدلاً من السطحية وعدم العمق في المدرسة العربية ، وذلك عن طريق حرص المصور على اتخاذ مقدمة تمثل الأرض وخلفية تمثل السماء .

كما استخدم الفنان عدة مستويات في تمثيل الأرض بعد أن كانت خطأ واحداً في المدرسة العربية مما أكسب الصورة قدراً غير قليل من العمق . وكانت خلفية الصورة ترسم بحيث تغطي السماء أو الأفق الذي كثيراً ما كان يخرج عن حدود إطار الصورة .

ثالثاً : نلاحظ أن المصور المغولي قد تجاهل في صوره التعبير عن الساحة الوسطى، مما يجعل الصورة تبدو وكأنها تعبر عن إقليمين منفصلين، المقدمة التي توحى بالارتفاع، والخلفية التي تعبر عن الانخفاض . وقد كان المصور المغولي في هذا الشأن متأثراً بالأسلوب الصيني .

رابعاً : وقد امتازت المدرسة المغولية بالقرب من الطبيعة إلى حد ما في رسم النباتات والزهور بعد أن كانت ترسم بالأسلوب التقليدي في المدرسة السلجوقية أو العربية . هذا وقد أخذ الفنان الإيراني عن فنون الشرق الأقصى، بعض الموضوعات الزخرفية، ولا سيما رسوم السحاب الصيني (تشى) .

خامساً : كانت الرسوم الآدمية والحيوانية تلعب الدور الأول والأساسي في عناصر الصور المغولية . وكان يحرص الفنان على أن تشغل الرسوم الآدمية حيزاً كبيراً، والتي كثيراً ما كان يرسمها بمقاسات كبيرة بحيث يبدأ القدم من مقدمة الصورة وينتهي رأسه عند الإطار

العلوى . ويتجلى التأثير الصينى واضحا فى سحن الأشخاص وخاصة العين المنحرفة .

كما عنى بمراعاة النسب التشريحية فى رسم صور الحيوان، كذلك أخذ عن الصين رسوم بعض الحيوانات الخرافية التى امتاز بها الفن الصينى .

سادسا : وبرغم قصر أمد المدرسة المغولية فى التصوير، وبرغم افتقارها إلى الرقة والأناقة، التى تميز بها التصوير التيمورى والصفوى، برغم هذا كله فإن المدرسة المغولية، تعتبر دون شك، سجلا موثقا لدراسة الملابس فى العصر المغولى . إذ نرى تنوع غطاء الرأس للرجال والنساء على مختلف درجاتهم ووظائفهم، وكذا التنوع فى ملابس الثياب وما يتبع ذلك من الجوارب والأحذية .

ولعل من أهم المخطوطات المصورة التى ظهر فيها التنوع والثراء فى غطاء الرأس وفى الملابس والثياب، الشاهنامه للفردوسى وكتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين .

سابعا : لقد نجح الفنان فى العصر المغولى فى هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية، مما ساعده على التوفيق بين تقليد الطبيعة إلى حد كبير، وبين اكسابها شيئا من الحركة وفى اتقان الرسوم الأدمية والحيوانية .

المدرسة التيمورية

لقد انقسمت إيران بعد سقوط أسرة هولاكو، مؤسس الدولة المغولية في إيران، نتيجة لنمو النظام الإقطاعي الذي قطع أوصال الدولة وأدى إلى انحلالها ثم سقوطها . تقول انقسمت إيران إلى دويلات محلية كالـدولة المظفرية في إقليم فارس وكرمان، ودولة الكرت في هراة ودولة الجلائرين في العراق، وغيرها من الدول التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (١٤م) حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران، وجزءاً من جنوبي روسيا وشمال الهند، كما هزم العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ .

وإذا كان هولاكو قد خرب أثناء حروبه وفتوحاته المدن التي اعترضت طريقه، مما أدى إلى هروب كثير من الصناع والفنانين، إلا أن هذه الأحداث كانت عارضة اقتضتها طبيعة الحروب والفتوحات. ذلك أن هولاكو وخلفاءه سرعان ما شملوا بعنايتهم ورعايتهم، بل إنهم كانوا حين يخربون المدن يعنون بإنقاذ الفنانين وأصحاب الحرف والصناعات .

أما تيمورلنك فكان من القسوة وغلظة القلب، بحيث لم تسلم عاصمة من عواصم العالم الإسلامي التي فتحها من الخراب والدمار، مثل دمشق وبغداد ودهلي وشيراز. وبينما كان يخرب هذه العواصم كان يسعى جاهداً

لتجميل عاصمته سمرقند، التي أراد لها أن تكون سيدة الدنيا في الحضارة والفنون . ومن ثم فقد سخر لها العمال والبنائين والمعماريين وأصحاب الصناعات والحرف في دولته، فجعل الإشتراك في تعميرها وتزيينها وتجميلها، فرضاً واجباً على كل هؤلاء .

أما عن مدرسة التصوير التيمورية، فقد كان أهم مراكزها سمرقند التي اتخذها تيمورلنك مركزاً لحكمه، كما ظلت تبريز وبغداد من مراكز التصوير الهامة كذلك .

وفي عهد الملك شاه رخ ابن تيمورلنك الذي كان أكثر ملوك الفرس حبا للأدب والفنون وأشدّهم عطفاً على الفن والفنانين وأصحاب الصناعات والحرف، فقد أصبحت هراة محط أنظار كبار المصورين والفنانين وميدان عملهم .

وقد اعتبر كثير من مؤرخي الفنون، مدرسة التصوير التيمورية في عهد تيمورلنك، مرحلة انتقال بين المدرسة المغولية ومدرسة هرات، ذلك أن إيران صاحبة الحضارات القديمة، استطاعت خلال العصر المغولي أن تهضم كل المؤثرات الأجنبية، وخاصة الصينية التي أتت بها المغول وأدجموها مع فنونهم وتقاليدهم الوطنية القديمة .

وهكذا نستطيع القول بأن مدرسة هرات كانت نهاية مراحل الاقتباس من الفنون الأجنبية والتأثر بها، وأصبح ما نقل، جزءاً لا يتجزأ منها . وفيما يلي المميزات العامة للمدرسة التيمورية :

أولاً : لقد عنى الفنان في المدرسة التيمورية بالمناظر الطبيعية بكل ما فيها من آدميين وحيوانات، عنى عناية خاصة بمناظر الزهور والحدائق وآثار

فصل الربيع من تغريد البلابل وزقزقة العصافير ، واستعمال الألوان
البراقة والساطعة التى توحى بالشباب .

كما حرص على تصوير البيئات المختلفة لإيران من الأشجار الطبيعية
التي تعلو الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج .

ثانياً : حرص المصور أن تكون نسب الرسوم الآدمية طبيعية ، وتوائم الرسوم
الأخرى التى تحيط بها ، بعد أن كانت فى المدرسة المغولية تمتد من
مقدم الصورة حتى الإطار الأعلى دون مراعاة للعناصر الأخرى
المحيطة بها .

ثالثاً : اختفت الخلفية تدريجياً التى كانت تعبر عن الأفق والسماء فى المدرسة
المغولية ، وأصبح يرمز لها فى بعض الأحيان فى المدرسة التيمورية
برسم ستارة . بينما اتسعت المقدمة بحيث تستطيع استيعاب جميع
العناصر الطبيعية المتعددة التى عشقها الفنان وحرص على
تسجيلها .

رابعاً : لقد أدى اختفاء الخلفية فى المدرسة التيمورية إلى العودة إلى
السطحية التى كانت سائدة فى المدرسة العربية ، وبذلك تلاشى
العمق والتجسيم وغلب عليها الطابع الزخرفى والبعد عن
الواقع .

خامساً : ولعل من أبرز مميزات المدرسة التيمورية ، عناية الفنان برسم العماثر
فى خلفية الصورة بدقة ، وتأنق وملء مساحاتها بالزخارف الهندسية
والنباتية المورقة ، مما لم تعرفه مدارس التصوير الإسلامية من قبل .

كما عني بصبغ أرضية الصورة ببعض الحزم النباتية الصغيرة من
الزهور والورود في تنسيق زخرفي بديع .

وإلى جانب المميزات العامة للمدرسة التيمورية ، هناك مميزات فرعية
انفردت بها مراكز التصوير المتعددة ، التي وجدت وترعرعت في العصر
التيموري في إيران ، والعراق ، وستناول مميزات كل منها على حدة .

التصوير في عصر الجلائرين

من المعروف أن دولة الجلائرين من الدويلات المستقلة التي احتلت العراق ، وغرب إيران ، بعد سقوط دولة المغول . وقد استطاع تاج الدين شيخ حسن بزرگ ، أن يسيطر على العراق ويتخذ بغداد عاصمة له . كما استطاع ولده أويس في ضم أذربيجان وتبريز ثم الموصل وديار بكر.

وبرغم الحروب الكثيرة التي خاضها الجلائريون والفتن والقلاقل التي تعرضوا لها بعد أن استولى التيموريون على حكم إيران ، فقد بذلوا عناية شديدة لرعاية الفنون والفنانين ، فقد كان بلاطهم في بغداد وتبريز معهدا فنيا تربي فيه وتخرج منه كبار الفنانين ، بل لقد تتلمذ فيه بعض سلاطين الجلائريين أنفسهم وبرعوا في فن التصوير .

فقد ذكر (دولت شاه) في مقالة عن التصوير ، أن السلطان (أويس) كان ماهرا في رسم الأشخاص ، وأن المصور المشهور شمس الدين تعلم في بلاطه ، كما أن السلطان أمر المصور عبد الحى تلميذ شمس الدين بالكثير من معلوماته الفنية . كذلك أجاد السلطان أحمد التصوير والتذهيب والخط .

بل لقد أمدت مراكز التصوير في بغداد وتبريز سلاطين التيموريين

بالكثير من عظماء المصورين ، فقد أخذ تيمورلنك عندما استولى على بغداد من الجلائرين الأستاذ عبد الحى إلى سمرقند ، واستقدم أمير هراة بايسنقر ميرزا من تبريز سيد أحمد النقاش وخواجة على الموصر وقوام الدين المجلد وفريد جعفر الخطاط وأسند إليهم القيام ببعض الأعمال الفنية .

ومن أهم مميزات هذا المركز النقاط الآتية :

- إذا كانت الصور الجلائرية قد سارت على الخط العام للمدرسة التيمورية ، الخاص باختفاء الخلفية التى أعطت المدرسة المغولية شيئاً من العمق ، إلا أنها احتفظت ببعض مميزات المدرسة المغولية مثل كبر حجم رسوم الأشخاص نسبياً وإهمال التفاصيل .

- وضوح الانفصال بين المقدمة والمؤخرة وتسجيل رسوم الموضوع الرئيسى فى مقدمة الصورة .

- رسمت العناصر الطبيعية فى بداية الصور الجلائرية قليلة الدقة والتأنق والتصميمات الزخرفية بسيطة وغير متداخلة .

- وبرغم عدم دقة الرسوم فى معظم الأحيان ، إلا أن الفنان الجلائرى قد برع إلى حد كبير فى استخدام الألوان القليلة ، التى وزعها بمهارة فائقة مما أكسب الصورة حيوية غطت على رداءة الرسوم وتكلف الحركات الأدمية والحيوانية .

- لقد عنى المصور بالتقيد بتمثيل الطبيعة وعناصرها تمثيلاً حرفياً ولكنه ترك لخياله حرية تشكيكه فى موضوع زخرفى متناسق .

- جمعت بعض الصور بين رسوم الموضوع وبين عبارات مكتوبة بخط

جميل وخاصة خط نستعليق، الذى كان أول ظهوره فى تبريز فى ذلك الوقت، مما يشير بطريق غير مباشر إلى الصلة الوثيقة بين التصوير والأدب. ويشارك صور تبريز فى استعمال الخط صور شیراز .

- إقبال المصور على رسم المناطق الجبلية التى كثيرا ما اتخذها مسرحا لأحداث موضوعه والتى رسم صخورها على هيئة تهشيرات منتظمة أو على شكل دخان كثيف .

المدرسة التيمورية في شیراز

لقد كان لإقليم فارس وعاصمته شیراز مميزات سياسية وأخرى طبيعية كان لها أكبر الأثر في تفوقها الفني وخاصة في التصوير ، فمن الناحية السياسية كان موقع إقليم فارس الجغرافي ، أقل الأقاليم عرضة للغزو الأجنبي ، ومن ثم أقلهم تأثرا بمؤثرات خارجية وأشدّهم حرصا على الاحتفاظ بالتقاليد والعادات الوطنية وبالتالي عدم تأثر فن التصوير بالمؤثرات الصينية التي تأثرت بها مدرسة التصوير المغولية .

أما من ناحية البيئة الطبيعية ، فإن إقليم فارس وعاصمته شیراز يعتبر من أغنى الأقاليم الإيرانية بمناظره الطبيعية الخلابة ، وما تشتمل عليه من طلال وارفة وأزهار وثمار يانعة ومياه جارية وطيور وبلابل مغردة ، مما أمد مدرسة التصوير التيمورية بأهم مميزاتة وهي ملء ساحة الصورة بمجموعات من النبات والزهور والأشجار والطيور وغيرها في توزيع وتنسيق زخرفي بديع .

وفيما يلي تفصيل مميزات صور شیراز :

- توزيع العناصر الزخرفية توزيعا متماثلا في الصورة مع العناية بالرسوم الأساسية وإهمال التفاصيل .

- قلة الرسوم الأدمية في الصورة الواحدة والاقتصار على رسم الشخصيات الرئيسية في القصة بحجم كبير نسبيا ، وإن كانت لم تبلغ في حجمها

ضخامة مثيلاتها في الصور المغولية . كما تمتاز الرسوم الأدمية بعدم الرشاقة والميل إلى قصر القامة .

- تقسيم أرضية الصورة بواسطة خطوط متعرجة ممتدة بانحراف إلى عدة مستويات .

- رسم الأفق على هيئة قوس ورسم الصخور بشكل أسفنجى وتشكيل وتشكيل بعضها على هيئة الحيوانات ، مما سنجده في الصور التيمورية والصفوية والمغولية الهندية .

- الإقبال على رسم الصور التي تمثل المناظر الطبيعية البحتة ، الخالية من الرسوم الأدمية بل والحيوانية في كثير من الأحيان . وقد رسمت هذه المناظر بطريقة اصطلاحية وموزعة توزيعاً زخرفياً جميلاً .

- نجاح الفنان في التوفيق بين البيئة وأحداث القصة في انسجام تام ، دون تنافر أو طغيان ، كما استخدم الفنان الخط والتذهيب مع التصوير في إنتاج فنى متكامل .

مدرسة هراة

يعتبر بايسنقر من أعظم رعاة العلوم والفنون في عصر ، بل لقد كان هو نفسه شاعرا وخطاطا ، فقد كانت عنده مكتبة استخدم فيها أربعين خطاطا ، كما عني بتزويق المخطوطات بالصور . وبفضل بايسنقر انتقلت الزعامة الفنية في التصوير ، من شيراز إلى هراة .

فقد بلغ فن التصوير في عهده درجة من التقدم ، لم يصلها مركز آخر في إيران ، ومن ثم فقد اعتبر عهد بايسنقر العصر الذهبي للمدرسة التيمورية . على أن هذه النهضة التي ظهرت في عهد بايسنقر ، استمرت بعد وفاته ، ولكن نشاطها ضعف بسبب الأحداث السياسية ، حتى تولى عرش السلطنة حسين ميرزا بايقرا فدبت فيها الحياة مرة أخرى .

وفيما يلي أهم مميزاتها :

- حاول المصور أن يضيف الحركة والحياة على الرسوم الأدمية ، وذلك عن طريق الحركات والإشارات واللفات ، كما أصبحت الرسوم معبرة عن شخصيات معينة .

- ترتيب العناصر حول محور الصورة في الوسط ، هذا فضلا عن حركات التنعيم في حركات الرأس والأيدي وما إليها .

- اصطلاح المصور على استخدام اللون الذهبى للسماء واللون الرمادى والأزرق الخفيف للأرض ، أما الزهور والورود فقد لونت بألوان (فاقعة) .

- استطاع الفنان أن يحقق تناسبا موفقا بين الرسوم الأدمية والعمائر المستخدمة فى الصورة ، كما حرص على إظهار العمق عن طريق رسم جوانب العمائر وسور الحديقة ثم حدد نهاية كل مستوى بحائط أفقى .

- حاول المصور التعبير عن شىء من الواقعية رغم جهله بقواعد المنظور وعدم اعتماده على الضوء والظل .

- نجح المصور فى رسم الحشود وإن لم ينجح فى تمييز السحن .

- تقدم المصور تقدما باهرا فى رسم المناظر الداخلية بالإضافة إلى المناظر الطبيعية مثل غرف القصور والسراقات ، بل والاستحكامات الحربية مثل القلاع والحصون كما عنى الفنان برسم الزخارف الدقيقة ، التى تزين الفرش والسجاد والخلع والثياب .

- لقد انفرد المصور فى صور هرات بتصميم الصورة على أساس المثلثات ، ووفق بين المثلثات فى تنسيق زخرفى جميل دقيق .

بهزاد ومدرسته :

يعتبر بهزاد أعظم مصورى الإسلام قاطبة ، لقد ولد فى هراة وتلقى فيها فن التصوير على يد الفنان بيرسيد أحمد التبريزى ، والمصور ميرك نقاش ، وذلك فى عهد السلطان حسين بيقرى ووزيره مير على شير . وبقي بهزاد بمدينة هراة حتى استولى عليها الشاه اسماعيل الصفوى سنة ٩١٦ هـ فانتقل

معه إلى تبريز ، حيث بزغ نجمه وزادت شهرته وخاصة في عهد الشاه طهماسب .

وقد أعجب به الأمراء والملوك فتسابقوا إلى جمع آثاره الفنية وغالوا في مدحه والثناء عليه ، حتى شبهوه (بمانى) الذى كان يضرب به المثل عند الساسان في إتقان التصوير .

وقد امتدت شهرة بهزاد في إيران والهند ، بحيث أصبح من العسير في كثير من الأحيان ، أن نعرف على وجه التحقيق التمييز بين الصور التى أنتجها ، من تلك التى أقبل المصورون على تقليدها ، إلى حد أنهم كانوا يكتبون اسمه عليها ، خاصة وأن بهزاد كان من أوائل المصورين الذين عنوا بوضع إمضاءاتهم على آثارهم الفنية .

وكان بهزاد أول مصور إسلامى استطاع أن يتفوق على الخطاطين ويتتصر عليهم فلم يعد الخطاط هو المتحكم في المساحة التى يرسم فيها بهزاد صورة في المخطوط ، كما لم يعد هو الذى يعين لبهزاد الموضوع الذى يرسمه ، ومن ثم فقد أصبح المصور بعد بهزاد يسبق الخطاط في المرتبة .

وقد برع بهزاد في استعمال الألوان وفي مزجها وتفهم أسرارها ، وفي التعبير عن الحالات النفسية للرسوم الأدبية ، كما نجح في رسم العماثر والمناظر الطبيعية .

وقد يكون بهزاد أول مصور إسلامى رقم الصورة الشخصية ، فقد عمل صورتين للسلطان حسين بيقرى ولمحمد خان ونجح في توضيح تفاصيل الوجه والتفاصيل الجسمية . وقد تفرد بهزاد برسم صورة شخص بربرى

في كثير من صوره وكذلك صور الدراويش من العراق وإيران .
ومن المصورين العظام الذين عاصروا بهزاد وكانوا في الأصل في هراة ،
المصور قاسم على الذي نجد إمضاءه على مخطوط (المنظومات الخمسة) .
وقد ازدهرت في العصر التيموري مدرسة أخرى في بخارى في القرن
العاشر الهجري ، التي هاجر إليها كثير من فناني هراة ، بعد استيلاء
الصفويين عليها ، ومن أشهرهم المصور محمود مذهب ، وشيخ زاده محمود
تلميذ بهزاد . وما يلاحظ في الصور المنسوبة إلى مدرسة بخارى أن غطاء
الرأس مكون من قلنسوة مرتفعة ، ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل .

مدرسة التصوير الصفوية

لقد عنى ملوك الدولة الصفوية عناية فائقة بالفنون (وخاصة فنون الكتاب) لم يسبق لها مثيل ، ويكفى للتدليل على ذلك أن مؤسس هذه الدولة ، وهو الشاه اسماعيل الصفوى ، عندما نشبت الحرب بينه وبين الترك سنة ٩٢٠هـ ، لم يكن يهمل زوال دولته بقدر جزعه من أن يقع بهزاد ، والخطاط شاه محمود نيسابورى ، فى يد أعدائه ولذا أخفاهما فى قبو . وكان أول شىء سأل عنه واطمأن عليه بعد انتهاء الحرب هما بهزاد وشاه محمود نيسابورى .

وكان اعتناء الدولة الصفوية بالفنانين والفن شيئاً طبعى ، إذ أنها أول دولة وطنية منذ العصر الساسانى ، ومن ثم فقد وطدت العزم على أن تعيد لإيران مجدها الفنى القديم .

وقد حفظ لنا المؤرخ الإيرانى خواندمير وصفا مفصلا لمجمع فنون الكتاب والمكتبة الملكية وما فيها من خطاطين ومصورين ومذهبيين ، الذى أمدهما العصر الصفوى بالعديد من الصور الجميلة ، التى كان معظمها يمثل أبهة القصور وحياة الملوك والأمراء وكبار رجال الدولة وحياة البلاط ، وما يتبع ذلك من حدائق غناء وعمائر فاخرة ومجالس الطرب والغناء .

وقد اصطلح علماء الآثار والفنون على تقسيم العصر الصفوي ، من حيث الفنون عامة ، وفنون الكتاب خاصة إلى قسمين :

عرف القسم الأول باسم المدرسة الصفوية الأولى ، التي تبدأ من عهد الشام اسماعيل الصفوي (سنة ٩١٦هـ / ١٥١٠م) حتى بداية حكم الشاه عباس (٩٨٥هـ / ١٥٨٧م) أي قرابة ثلاثة أرباع القرن ، ومن أعلام مصوريها آقاميرك ، وسلطان محمد ، ومظفر علي ، مجمدي ، ميرسيد علي ، سيد نقاش ، وشاه محمد ، دوست محمد (وشاه قولي التبريزي وشيخ زاده) .

وعرف القسم الثاني باسم المدرسة الصفوية الثانية التي بدأت بتولية الشاه عباس حتى نهاية حكم فتح علي شاه (١٢٣٠هـ / ١٨٣٤م) . ومن أشهر مصوريها ، رضا عباس ، محمد قاسم التبريزي . محمد يوسف ، محمد علي التبريزي . وقد حرص علماء الآثار على هذا التقسيم لما امتازت به كل فترة من الفترات التي أشرنا إليها بمميزات خاصة سنتناول كل منها حدة .

المدرسة الأولى :

- نجح الفنان في المدرسة الصفوية الأولى في تأليف موضوع الصورة وفي توزيع الرسوم الأدمية والحيوانية فيها مع مراعاة النسب بين تلك العناصر كلها .

- توحدت الأساليب الفنية في المدرسة الصفوية بعد أن حققت الدولة الوحدة السياسية في البلاد كلها وأصبحت تبريز وقزوين هما المركزين الوحيدين الذين سار على نهجها سائر أقاليم الدولة .

- تمتاز المدرسة الصفوية الأولى بغطاء الرأس المكون من عمامة مرتفعة

باستدارة يبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء . ولكن ليس بالضرورة أن يكون اختفاء العصا الحمراء أو ظهور العصا السوداء مما يدل على أن الصور ليست من المدرسة الصفوية الأولى ، ذلك أن العمامة ذات العصا كانت في أول الأمر ، شعار الأسرة الصفوية وأتباعهم ، حكمها في ذلك ، حكم العصابة الطائفة عند الساسان التي كانت تمثل شارة ملكية .

ومما يجدر ملاحظته بالنسبة لهذه العمامة ، أن شأنها ضعف حتى أصبح وجودها نادرا في الصور التي رسمت بعد وفاة الشاه طهماسب (٩٨٤ هـ / ١٥٧٦ م) .

- برع المصور في استخدام الألوان ومزجها في إتقان عجيب ، وكذا في رسم الجموع وتوزيعها في الصور ودقة رسم الحيوانات ولا سيما الخيل التي برع في رسمها بدقة متناهية .

- تمتاز المدرسة الصفوية الأولى باستعمال الفنان خيالا واسعا في رسم موضوعاته وإبراز الحركة وحيوتها مما جعلها من أبدع آيات التصوير الإيراني .

- نقل موضوعات وأسلوب المدرسة الصفوية الأولى على القاشاني والسجاد وخاصة عندما أصبح (السلطان محمد) رئيسا لمجمع الفنون الجميلة في تبريز ، فقد أصبح تأثير المصورين عاما في ميادين الفن الإيراني .

- امتازت المدرسة الصفوية وخاصة صور المصور (ميرسيد علي) بجمعه عدة مناظر بعضها فوق بعض في الصورة الواحدة ، ويبدو ذلك واضحا في الصور التي وضع بها مخطوط من (المنظومات الخمس) لنظامي .

المدرسة الثانية :

- تمتاز هذه المدرسة بالجمود والاضمحلال فقد أصبحت كلها تقريبا تقليدا للسلف وإن كانت قد أخذت شهرة غير حقيقية عن طريق الأوروبيين الذين كانوا لا يعرفون المدرسة الأولى .

- كان لنقل الشاه عباس العاصمة إلى أصفهان أثر كبير في تنوع الأسلوب الفنى وذلك لقربها من البلاد الهندية ، والتأثيرات الأوروبية التى جاءت مع البعثات والسفارات .

- عناية الفنانين في هذه المدرسة بالنقش على الجدران .

- رسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران ، وذلك لانصراف الأمراء ورجال البلاط عن اقتناء المخطوط المصورة .

- شيوع رسم الصور من غير الملونة نتيجة لزيادة المنتجات التجارية التى لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

- طرأ تغيير كبير على المدرسة الثانية في القرن الحادى عشر للهجرة ، فقد قل عدد الأشخاص وأصبح الفنان يكتفى برسم شخص أو اثنين في الصورة .

- امتازت الرسوم الآدمية بالأوضاع المتكلفة والأجسام الهيفاء والأنوف الطويلة والأنوثة مما أصبح من الصعب في كثير من الأحيان التفريق بين صور الرجال والنساء وخاصة في صور الفنان رضا عباس .

- تأثر المصورين بالفنون والأساليب الغربية ، كما تدل على ذلك الصور

الزيتية الكبيرة التي امتاز بها عصر الشاه فتح على الشاه المتأثر بالأسلوب الغربى أكثر من الطرز الإيرانية .

- اضمحلال المدرسة الصفوية الثانية في بداية القرن التاسع عشر الميلادى بعد أن أصبحت صبغتها المميزة هى الأساليب الغربية .

مدرسة التصوير الهندي

لقد كانت الدولة التي أسسها الإمبراطور بابر (٩٣٢هـ / ١٥٢٦م) أحد أحفاد تيمورلنك في الهند ، مغولية لحما ودماء ، ومن ثم فإن الفن الذي ساد في بلاد الهند في عهدهم كان متأثراً إلى حد كبير بالفن الإيراني ، خاصة وأن الكثير من أباطرة الهند من المغول ، كان بلاطهم يزخر دائماً بعدد من مصوري إيران ذوي الخبرة والشهرة الواسعة .

بل إن أولئك الأباطرة كانوا يفخرون دائماً في بلاطهم من مهرة المصورين وبما قاموا برسمه من روائع الصور . ولعل أعظم ما كتب عن بهزاد يرجع إلى الإمبراطور بابر عاهل الدولة المغولية في الهند ، فقد سجل في مذكراته أنه درس صوره وأسلوبه دراسة فنية دقيقة ، وانتهى بقوله إنه أعظم المصورين قاطبة .

وبرغم ندرة ما خلفه لنا عصر بابر من صور ، إلا أن صورة المعركة الحربية ، المحفوظة في مرقعة بمكتبة الد بربلين لخير شاهد على تأثير مدرسة التصوير المغولية في الهند بمدرسة تجارى وبأسلوب بهزاد .

ولقد كان للفترة التي قضاها الإمبراطور همايون منفياً في إيران ، والتي كان ينزل فيها ضيفاً على الشاه طهماسب أثر كبير على التصوير الهندي ،

فلقد أتاحت الفترة التي قضاها همايون في إيران والتي امتدت (٩٤٦هـ إلى ٩٦٣هـ) الفرصة ، لمعرفة كثير من أعلام المصورين في البلاط الإيراني ولاسيما (خواجه عبد الصمد الشيرازي وميرسيد علي) اللذين أصبحا بعد ذلك مصورين في البلاط الهندي ، واللذين قاما بعمل بتوضيح قصة « أمير حمزة » في ألف وأربعمئة صورة كبيرة مرسومة على القماش ، وذلك بناء على طلب همايون وإن كان الجزء الأكبر منها قد تم في عهد ابنه الإمبراطور أكبر وساعد فيها كثير من تلاميذهما من الهنود . وما تزال مجموعة كبيرة من هذه الصور محفوظة بمتحف الفنون الصناعية بالنمسا والباقي موزع بين متاحف العالم والمجموعات الأثرية الخاصة .

يعتبر عهد الإمبراطور أكبر ، العصر الذهبي للفنون عامة والتصوير بصفة خاصة ، فقد أنشأ مجمعا للفنون ألحق به أكثر من سبعين مصورا معظمهم من الهنود الذين تتلمذوا على أيدي كبار المصورين الإيرانيين .

كما كانت المكتبة التابعة لهذا المجمع تضم أعظم ما أنتجته مدارس التصوير الإيرانية لدراساتها والاهتداء بها ، وقد حرص مصورو هذا المجمع من الهنود إلى تقليد ومحاكاة الأسلوب الإيراني إلى الحد الذي أصبح من العسير على غير ذوى الخبرة التمييز بينها وبين الأصل خاصة عندما يوضع اسم مصور إيراني مثل بهزاد على الصورة .

ولعل من أحسن الأمثلة لذلك خمس صور من مخطوط (هفت بيكر) للشاعر نظامي المحفوظة بمتحف الميتروبوليتان بنيويورك .

ولقد ذاعت شهرة عدد كبير من مصوري مدرسة التصوير الهندية ، نذكر منهم منصور ومراد وعنايت ومانوهور وغللام علي ومادهونان آزاد ، الذين

برعوا في تصوير الحيوان والنبات. ومن أعلام مصوري الصور الشخصية Portraits أبو الحسن الذي لقب بلقب (نادر الزمان) وكذا ميرهاشم ومحمد فقير الله خان .

وإلى جانب مدرسة التصوير الهندي المتأثر بالإيراني وجدت مدرسة وطنية تعتبر امتدادا للتصوير الهندي القديم عرفت باسم المدرسة الراجبوتية.

على أن التأثير الإيراني الواضح في التصوير الهندي المغولي ، أخذ يقل وتحل محله مؤثرات فنية هندية أصيلة بتأثير البيئة وتأثيرات أوروبية وفدت مع الجماعات التبشيرية المسيحية ، التي استقرت في منطقة (جوا) .

لذلك فقد قسم علماء تاريخ الفنون ، المدرسة المغولية في الهند إلى مرحلتين وفيما يلي مميزات كل منها :

المرحلة الأولى :

١ - تمتاز المرحلة الأولى بقربها من التصوير الإيراني في القرنين التاسع والعاشر للهجرة وخاصة في رسوم الأشخاص ذات الأسلوب الفسيفسائي في التصوير ، الذي يتجلى في دقة الرسوم وصغرها وألوانها المتعددة البراقة التي يغلب عليها اللون الأحمر والأزرق والذهبي ، كما تمتاز ملابس الأشخاص بازدهامها بالزخارف النباتية والهندسية الدقيقة .

٢ - قيام أكثر من مصور في رسم إذ نرى على الصورة إمضاءين أو ثلاثة ويكون فيها قسمان مختلفان .

٣ - غالباً ما تكون صورة المرحلة الأولى توضيحاً للمخطوطات الفارسية ،

والهندية على حد سواء ومن المصورين الذين نبغوا في هذا الميدان ، والذين تتلمذوا على أيدي أشهر مصوري إيران ، والذين نبغوا في المجمع الفني الذي أنشأه الإمبراطور أكبر، بازوان ، ودارم داس ، وفروخ بيج ، ونادسنخ ، وولال .

المرحلة الثانية :

١ - الدقة في رسم الأشخاص والإتقان في تصوير الطبيعة ومراعاة قواعد المنظور ، إلى حد كبير وخلق نوع من الظل أكسب الأشكال شيئاً من التجسيم وقسطاً من البعد الثالث .

٢ - الإقبال على الرسوم الشخصية (Portrait) إقبالا شديدا ، وخاصة في عهد جهانجير . وقد امتازت هذه الصور الشخصية بالبراعة في رسم الوجه بحيث تقرب من صورة صاحبها وتعبر عن أهم صفاته .

٣ - امتازت الرسوم الشخصية يممزات انفرد بها التصوير الهندي ، فقد كان يرسم في أول الأمر ثلاثة أرباع الوجه ، ثم غلب عليها الرسم الجانبي ، متأثرين في ذلك بما يروى في هذا من الأساطير الهندية القديمة ، من أنه عندما أريد رسم صورة لبوذا في حياته ، جعل خياله يسقط على قطعة من النسيج ومن ثم فقد أصبحت الرسوم الآدمية ترسم عند الهنود في وضع جانبي في معظم الأحيان .

٤ - تمتاز الرسوم الشخصية بإتقان رسم اليدين ، والتي غالباً ما يرسمها المصور الواحدة فوق الأخرى ممسكتين بمقبض سيف ، كما كان يبرز رسم اليدين ممسكتين بوردة أو جوهرة .

ويغلب أن يكتب على الرسوم الشخصية اسم المرسوم فيها ، وإن كانت تكتب أحياناً على صور ليست لها رغبة في إعلاء شأن الصورة .

٥ - الإقبال على رسم الحيوانات والنباتات والزهور الطبيعية التي يزخر بها إقليم كشمير ، والتي برع في رسمها نادر العصر المصور (منصور)، كما برع في رسم الحيوانات بأسلوب طبيعي ومعبر عن حركة صادقة المصور (مراد) .

٦ - امتازت المرحلة الثانية عامة بالأسلوب الآري المتأثر بالشرق الإسلامي .

٧ - تمتاز برسم العمائر في خلفية الصورة ، وبأسلوب طبيعي ومراعى في قواعد المنظور إلى حد كبير .

المدرسة الراجبوتية

هى مدرسة هندية قديمة احتفظت بكل التقاليد والعادات القديمة المأخوذة عن الأساليب الفنية القديمة المأخوذة عن الأساليب التى ما تزال تحتفظ بها النقوش الجدارية القديمة بالهند وكذا المنسوجات القطنية . وكانت تقوم جنباً إلى جنب مع المدرسة المغولية الهندية .

ولكن بينما كانت المدرسة المغولية تشتهر برسم الأباطرة ومناظر البلاط وصور الطيور والحيوانات النادرة كانت المدرسة الراجبوتية الوطنية ، تمتاز بالصور والرسوم الشعبية المستمدة من القصص والملاحم الهندية .

وكان لهذه المدرسة فروع عديدة فى الأقاليم الشمالية من الهند ، وخاصة فى راجبوتانا وبنجاب الهملايا وفى الشرق فى بوندلكاند Bundelkhand وفى الجنوب الغربى فى جيرات gujarat وفيما يلى مميزات هذه المدرسة :

- تمتاز برسوم مناظر البطولة والفروسية ، التى ساعدت على بقاء الحضارة الهندية حية فى شمال الهند رغم احتلال المسلمين لها على يد محمود الغزنوى ١٠٠٠ م . ذلك أن زوال الكثير من ممالك المشلووكياس (Vishnadevi) فى غرب الهند بعد وفاة قشنادفى (Vishnadevi) فى ١٢٦١ م وفى كشمير فى القرن الثانى عشر ، قد أدى إلى استقلال عدد من الولايات الراجبوتية الصغيرة .

- لقد امتاز القرن (١٥) بإحياء التراث الوطنى والشعبى ، وذلك عن طريق الكاهن رامنندا Ramananda الذى بشر بدين بسيط يفهمه عامة الناس وانتشر أتباعه الذين عرفوا باسم (الأحرار) فى شمال الهند ، وأحيوا القصص والأساطير القديمة عن طريق الشعراء الذين أصبحوا فى القرن (١٦) هم زعماء هذه الحركة الدينية ، التى جسموها فى قصص الآلهة مثل راما Rana وسيتا Sita وتولزى داس Ramayana أوكرشنا ورضا Radha فى أغانى شاتنيا (Chaitanya) أو قصة الأميرة الراجبوتية مريان باى (Miran Bai) .

ولعل أهم ما يميز المدرسة الراجبوتية ، أنه بدلا من أن توضح الصورة النص ، كما هو الحال فى كل مدارس التصوير الإسلامى ، أصبح النص أو الشعر يوضح لكى يوضح تفاصيل القصص الأسطورية السابق الإشارة إليه .

- تمتاز رسوم المدرسة الراجبوتية بقوة رسومها وأصالتها ، التى لم تفقدها رغم تطورها واحتوائها كل التأثيرات التى وصلتها عن طريق التجارة البحرية من فارس مثل الألوان الغنية والقوية المكونة من الأحمر والأزرق والذهبى وكذا الزخارف الدقيقة على المنسوجات .

- بالرغم من أن المخطوطات ظلت على الشكل القديم ، وهو الشكل الكثير الاستطالة الذى يشبه ورق أشجار النخيل ، فإنه كان يرمز إلى الثقوب الثلاثة التى يمر منها خيوط التجليد بثلاث نقاط ، حمراء مزخرفة .

- تمتاز رسوم الأشخاص فى هذه المدرسة ، برسوم الدمى وفى وضع جانبي (Profile) ، وتفاصيل الوجه التى ترسم فيها العين على شكل عين الطائر،

والضفائر الطويلة للنساء والملابس الشفافة في المدرسة الراجبوتية بخلاف مدرسة جرات ذات الملابس النسائية غير الشفافة .

- تمتاز مباني هذه المدرسة التي تظهر في خلفية الصورة باحتوائها على اللون الأبيض الناصع .

- تمتاز خلفية الصورة بخلوها من الزهور والنباتات والزخارف التي تزدهم بها صورة المدرسة المغولية الهندية .

- ظهر تأثير المدرسة المغولية واضحاً على مدرسة راجبوت في القرن (١٨)، فقد أخذت الرسوم الشخصية وحياة القصور تلعب دوراً هاماً . ويقال إن السبب في ذلك ، هو هجرة الكثير من مصوري القصور في عهد الإمبراطور أورانجزيث ، إلى حكام الأقاليم .

التصوير التركى

إنه من الصعب تحديد المناطق التى وجد بها تصوير تركى ، حيث أن الإمبراطورية العثمانية امتدت من شمال الصين إلى قلب أوروبا ، وشمال أفريقيا ، ومن ثم فقد اتصلت بكثير من الحضارات والثقافات . لذلك فإننا سنقصر دراستنا هنا على مدارس التصوير التى نشأت فى تركيا نفسها وليست فى مستعمراتها .

ولعل أقدم الأعمال التى تمت إلى الأتراك بصلة وما تزال باقية حتى الآن ، المخطوطات المصورة التى ترجع إلى الأتراك الاغور Uighur سنة ٧٥٠ م . ولما سقطت دولتهم تحولوا إلى ترفان Turpan سنة ٨٤٠ م التى كانت تابعة لهم منذ القرن (٨) الميلادى ، وجعلوا تشتشو (Chotcho) العاصمة ، التى عثر فيها على مخطوطات مصورة كما زينت جدران منازلها بالصور المائية . وترجع تلك الصور إلى القرن (٨ - ١٠ م) وإن كانت معظمها فى حالة سيئة ولكنها أقدم صور عثر عليها حتى الآن فى التصوير التركى .

وتمتاز الرسوم الآدمية فى هذه الصور بالقرب من الطبيعة إلى حد كبير ، ويبدو أنها رسمت بأسلوب الرسوم الشخصية (Portrait) وخاصة صور الرجال بملابسهم المختلفة ، والموضوعات الطبيعية المتعددة التى تمثل رجال الدين المانشية وحفلاتهم الدينية .

وإلى الأغور ، يرجع الفضل في نقل الديانة المانشية وكذا الثقافة التركية إلى الصين ، وكل دول آسيا التي مروا بها ، وكذا أسلوبهم في التصوير الذي ظل أثره باقيا على مناطق شاسعة من آسيا ، والتي ما تزال آثارها باقية في العمائر التركية ، القرن (١٠ - ١١ م) في (سوق لشكر) وفي قصر الغزنوى .
وتمتاز الرسوم الآدمية في تلك الصور بالوجه المستدير والأنف الحادة والعيون المنحرفة .

وقد انقضت فترة طويلة بين تلك الصور الأولى للأتراك الأغور ، وبين التصوير الذي نشرته الدولة التركية السلجوقية المسلمة في القرن (١١ م) التي امتدت من إيران إلى العراق والشام والأناضول والحجاز وأثرت كثيراً في العالم الإسلامي .

وبرغم انقضاء هذه الفترة الكبيرة ، فإن التأثير التركي القديم ما يزال باقيا إذ نراه في رسوم البلاطات الخزفية في مدينة الري ، وفي منطقة قاشان وفي قصر قنقباد الذي بناه سلاجقة الروم والتي ظهرت في رسومه الآدمية السحنة التركية ، التي وجدت في التصوير الأغورى القديم . كما نرى التأثير السلجوقى في خزف سوريا والرقه والموصل في القرنين (١٢ ، ١٣ م) .

هذا ويجب أن نذكر هنا أن التصوير السلجوقى قد تأثر هو كذلك بمؤثرات خارجية ، اكتسبها من جميع أنحاء العالم الإسلامى الذى حكمه أو سكن فيه .

وبرغم قلة الصورة التى ما تزال باقية من مخلفات سلاجقة الروم (الأناضول) إلا أنها تعطى فكرة واضحة عن مميزات التصوير السلجوقى فى الأناضول ، ومن أحسن الأمثلة لذلك مخطوطة وركا وجلشاه (Varkava

gulshah) التى تمثل قصة حب حزينة . وقد وضحت بسبع صور ، تبين التصوير التركى الأصيل الذى يتميز بالوجه المستدير والعين اللوزية والشعر المصفور .

وقد ظهر على بعض صور هذه المخطوطة اسم المصور (محمد بن عبد المؤمن الكوهى) ، وقد دلت الأبحاث الحديثة بأن هذا الفنان ينتمى لأسرة جاءت إلى قونية (Konya) من كوى واستقرت هناك ، مما يقطع بأن هذا العمل قد نفذ فى قونية القرن (٧) هـ عاصمة السلاجقة الأناضول .

وقد ظهرت صورة هذه المخطوطات Verkava Gulshah على شكل أشرطة بين النصر ، وقد رسمت العناصر على أرضية ملونة (فاقعة) مثل اللون الأزرق والأحمر .

وقد حرص الفنان على توضيح أحداث النص بأسلوب بسيط معبر مع استعمال أقل العناصر وأكثرها قربا من الموضوع .

وهناك مخطوط سلجوقى آخر يبين فى جلاء استمرار الأسلوب التركى القديم فى صور الأناضول ، مع بعض التأثيرات البيزنطية التى كانت سائدة فى الأناضول من قبل وهو (مقالة عن قداسة علم الفلك-Treatise Onas trolgy pand Divination الذى كتبه نصر الدين السواسى فى مدينة اكسراى (Aksaray) للسلطان السلجوقى غياث الدين كيخسرو الثالث سنة ١٢٧١ م .

وبرغم احتواء الصور على عناصر شرقية ، إلا أننا نلاحظ التأثير البيزنطى فى الصور الآدمية ذات الخطوط المحددة ، وفى إظهار العمق باستخدام

الضوء والظل بطريقة غير ناجحة تماما ، فقد كانت الصور تحتوى غالبا على شخصية أو اثنين مرسومين على أرضية ملونة ومسطحة .

وبرغم تأكيدنا من وجود مدارس للتصوير التركى ، منذ فترة طويلة امتدت من القرن (٨) م حتى (١٤) م وانتشرت فى مساحات واسعة ، إلا أن قلة ما تبقى منه جعل الكثير من مؤرخى الفنون ، لا يلاحظون تأثيرها المباشر على التصوير الإسلامى .

أما فى العصر العثمانى فقد أمكن تتبع مدارسه ومميزاتها فى يسر وسهولة . وقد قسم علماء الآثار الإسلامية التصوير العثمانى إلى ست مراحل متميزة ، سنتناول كل منها على حدة :

١ - الفترة الأولى (سنة ١٤٥١ إلى سنة ١٥٧٤م) :

ترجع أقدم المخطوطات المصورة فى العصر العثمانى إلى عهد محمد الثانى وإن كانت المراجع الأدبية ترجعها إلى عهد مراد الثانى بن محمد الثانى (أو الفاتح) وتذكر بصفة خاصة حسام زاده صانه الله ، أشهر مصورى مدينة بروسة .

ومن أقدم هذه المخطوطات المصورة ، التى ما تزال موجودة (Dilsuzname) أى (الوردة والبلبل) تأليف بديع الدين التبريزى المؤرخ سنة ٨٦٠هـ / ١٤٥٥ م فى مدينة أدرين المركز الثانى للتصوير العثمانى . ويحتوى المخطوط على خمس صور تبين التأثير التركمانى ، وإن كانت المميزات التركية تبدو واضحة فى قوة الخطوط وجمودها ورسم الآدميين فى صفوف ، وزى الرأس للمرأة التركية ورسم الزهور .

وهناك مخطوط آخر للطب يعرف Carrahiya - al Ahaganiya وضع
للسلطان محمد الثانى فى مدينة أماسيا Amasya .

ويعتبر أسلوب هذين المخطوطين أسلوباً محلياً ولا يعبران عن
أسلوب القصر فى ذلك الوقت ، ذلك أن السلطان محمد الثانى كان له
مصوروه ، فقد كان راعياً للفنون والعلوم كما كان يميل للفنون الغربية ، فقد
دعا إلى قصره المصور (Gentile Bellini) الذى بقى فى اسطنبول مدة عام
وعمل صورة زيتية للسلطان . كما يقال إن Constanza de Ferra جاء
إلى اسطنبول وبقى بها مدة ثلاث سنوات عمل فيها ميداليات للسلطان
الفتاح .

كذلك جمع السلطان محمد الثانى فى قصره جماعة من أشهر فناني
الشرق ، لعل أعظمهم هو سنان بك ، وكذا على شلبى زادة أحمد ، تلميذ
سنان الذى اشتهر برسم الصور الشخصية ، وخاصة صورة محمد الثانى ،
الموجودة بالقصر والمنسوبة إلى سنان بك ، والتي صور فيها وجه السلطان فى
وضع ثلاثة أرباع ، وفى وضع جالس ومربع الرجلين ويشم وردة بإحدى
يديه ويحمل منديلاً بيده الأخرى .

ونلاحظ فى هذه الصورة ، أن المصور التركى قد وصل إلى القمة من
الناحية التطبيقية ، كما نلاحظ أنه قد جمع بين الشرق والغرب ، فبينما نرى
جلسة السلطان وحركاته شرقية ، فإن الطريقة الفنية فى رسمه تأثرت
بالأسلوب الغربى .

وفى عصر بايزيد الثانى ابن السلطان محمد سليم الأول ، اجتمع فى
مرسم القصر خليط من الفنانين فقد كان جليلو مصطفى على ، وابنه تاج

الدين وتلميذ له يعرف باسم حسين بالي ، كانوا من حلب ، وغيرهم من إيران ومصر .

ولذلك فإن الصور العثمانية كانت تمثل طراز تلك الجنسيات جميعها ، فقد كانت أرضية الصورة ذات العناصر النباتية تمثل التصوير المملوكي في القرن (١٤) ، بينما نجد أسلوب مدرسة شيراز في رسم الأشجار والآدميين ، أما الأسلوب العثماني المتميز فنلاحظه في غطاء الرأس للرسوم الآدمية .

وفي عهد السلطان سليم الأول ، ظهر تأثير المدرسة الصفوية واضحاً وخاصة بعد انتصاره على تبريز (١٥١٥م / ٩٢١هـ) وخاصة في مخطوطة (منطق الطير) التي يتجلى في صورها تأثير مدرسة شيراز وتبريز في القرن (١٦) ، مع بصمة واضحة من المميزات العثمانية .

وبرغم كثرة الطرز الشرقية والغربية التي أثرت في التصوير العثماني في الفترة الأولى ، إلا أن الطابع العثماني كان يغلفها بمميزات الخاصة التي لا تخطئها العين .

ويعتبر بداية القرن (١٦) مرحلة النضوج بالنسبة للتصوير التركي ، وخاصة في عهد سليمان القانوني ، الذي امتد قرابة نصف قرن من الزمان .

ولكن على الرغم من تمرس الفنانين الأتراك في مرسوم القصر ، إلا أن التأثير الصفوي وكذا الغربي كانا واضحين في التصوير العثماني في القرن (١٦) م . وكان هذا شيئاً طبيعياً نظراً للظروف السياسية ، وعلاقة الدولة العثمانية بكلا المحيطين الشرقي والغربي عن طريق الحروب أو نتيجة للعلاقات الاقتصادية والاجتماعية .

وكان المرسم التابع للقصر المعروف باسم Cemmaat - i - makkashan يضم نوعين من الفنانين ، قسم منهم أطلق عليه acem وذلك كناية عن الفنانين الأجانب ، والقسم الآخر أطلق عليه الروم كناية عن الأتراك .

وكان عدد الأتراك في المرسم (٢٤) فنانا (و٢٠) تلميذا (صبي) بينما كان عدد الأجانب (١١) فنانا ، (٤) تلاميذ . وقد تناول كتاب (أهل الحرف) الحديث عن هؤلاء الفنانين في إسهاب ، خاصة وأن عصر سليمان القانوني ، كان عصر ازدهار فني وإقبال شديد على توضيح المخطوطات بالصور ، ونقل هذه الرسوم على الخزف والفنون الزخرفية الأخرى كالنسيج والسجاد .

ويجب أن نشير هنا أنه على الرغم من تعدد الجنسيات التركية والأجنبية في المراسم ، فليس معنى هذا وجود أسلوبين متميزين ، بل على العكس من ذلك ، فإن المخطوطة الواحدة كان يشترك فيها العنصران جنبا إلى جنب .

وهكذا نستطيع القول ، بأن الثقافات الثلاث التي بدأت في الفترة الأولى وهي العربية والشرقية والعثمانية ، استمرت في الفترة الثانية .

ولعل من أوضح مميزات هذه الفترة هو استخدام المصور الحصون والعمائر في خلفية الصورة ، والتي أصبحت في الفترة التالية من الموضوعات الشائعة في التصوير العثماني .

وقد ظهرت في المخطوطات الأدبية لهذه الفترة ، مثل (ديوان على سیرناوی) مميزات أكسبتها شيئا من الحركة . كما قسمت الصورة إلى عدة

مستويات ، وإن كان الموضوع واحداً في كل مستوى لكن حركات الأسد وكذا أوضاع الفارسين اختلفت .

وقد أكسب هذا التنوع الرسوم حيوية امتازت بها صور هذه الفترة . كما أن الإطار الذهبى المحيط بالصور والمملوء بالرسوم النباتية ، يبين أن الصورة لا تزال تستعمل لزخرفة الكتاب وتوضيح المتن .

وقد كانت موضوعات الصيد المتكررة في الصورة الواحدة ، وكذا غطاء الرأس المكون من عمامة كبيرة تلفت حول غطاء أحمر من مميزات صور هذه الفترة .

وفي عهد سليمان القانونى كانت المخطوطات التاريخية هى موضع اهتمام المصورين ، فقد سجلوا الأحداث التاريخية بواقعية كبيرة دون العناية بتطوير أو إظهار مميزات المدرسة العثمانية . ومن أهم المخطوطات المصورة في ذلك العصر سليمان نامه .

وفي النصف الثانى من عهد سليمان القانونى ، ظهرت الصور الطبوغرافية التى انفرد بها التصوير التركى ، والخالية من الرسوم الآدمية .

أما الرسوم الحيوانية فقد كانت لمجرد الزينة ، وكان القصد من هذه الصور هو توضيح خرائط المدن والمواقع التى غزاها أو فتحها سليم الأولى في العراق وفي إيران . مثل مخطوط بيان منازل السفر العراقى - i - The Bayan manazil ، وكذا سليمان نامه i - Safar - i - Iraqan .

ومن أشهر مصورى الطبوغرافية (نصوح السلاحى المطرقى Nasuh al Silahi - al Matrangi الذى رسم المدن والمواقع الحربية بواقعية فاحصة وإن كانت قيمتها الفنية قليلة .

ويلاحظ في الصور الطبوغرافية التي احتوت على رسوم المراكب أنها متأثرة بالأسلوب الغربى ، المعروف باسم البورتولانو Portulano style المأخوذ من كتاب مرشد البحار ووصف المرافىء والموانى .

وفى نهاية عهد سليمان القانونى ، وضح كتاب تواريخ سلاطين العثمانيين بالرسوم والصور ، على غرار كتاب الشهنامة للفردوس . وقد بدأت كتابة هذه التواريخ فى عهد محمد الفاتح Shahnamacilik ولكنها وضحت بالصور فى عصر سليمان القانونى .

وكانت الشهنامة التركية التى ألفها (عريقى) تقع فى خمسة أجزاء ، بدأت بتاريخ عثمان عازى وانتهى الجزء الرابع منها ببايزيد الثانى . وقد فقدت جميع تلك الأجزاء ولم يبق منها غير تاريخ سليمان القانونى وهو الجزء الخامس والأخير.

وقد امتازت صور السلطان نامة ، بعرض فريد ومتميز للموضوعات ، وخاصة فى المناظر الطبيعية وفى طريقة تنظيم صفوف الرسوم الآدمية وتوضيح حركاتهم ، التى تبين تسجيل صور الأطفال توطئة لدفع ضريبة إعفائهم من التجنيد فى صفوف الانكشارية . وقد حرص المصور على تزيين أطفال المسلمين بتلوين ملابسهم ، أما الأطفال غير المسلمين فقد جعل ملابسهم حمراء ، كما حرص على إبراز حالة الخوف والعزلة على وجوههم .

وفى مخطوطة الفتوحات الجميلة Futuhat - i - vFamila رسم المصور (عريقى) قصة السلطان سليمان فى غزو هنغاريا واستيلائه على القلاع والحصون ، بنفس الأسلوب الذى رسمت به موضوعات سليمان نامة .

الفترة الثانية (١٧٥٤م - ١٦٠٣م) :

لقد رأينا في الفترة السابقة أن الفنانين الشرقيين والغربيين قد عملوا سويا في مراسم البلاط السليمانى ، ومن ثم فقد كانت صور تلك الفترة لم يستقر أسلوبها بعد ، نتيجة للتأثيرات المتعددة والمتغيرة .

أما في عهد السلطان سليم الثانى ومراد الثالث ، فإننا نجد أن مدرسة التصوير العثمانى ، قد اكتملت شخصيتها وابتعدت تماما ، عن المؤثرات الخارجية وأصبح لها أسلوبها المتميز .

فقد ابتعدت الصور عن رسم الزهور والأشجار التى تزين المناظر الطبيعية التى استعملت في الفترات السابقة ، واقتصرت الصور على الرسوم الأدمية ، ذات الملابس الفاقعة الألوان والمرسومة على خلفية ذات ألوان باهتة لتوضيح الوصف التاريخى للأحداث ، التى كانت ما تزال هى الموضوع الرئيسى في التصوير .

كذلك انتشرت الصور الشخصية التى بدأت تظهر لأول مرة في عهد محمد الثانى ، بينما قل الإقبال على تصوير المخطوطات الأدبية ذات الموضوعات التقليدية القديمة مثل مخطوط (نزهة الأخبار أو الأسرار) التى كتبها أحمد فريدون باشا في أوائل عهد سليم الثانى . وشهنامه سليم خان التى كتبها لقمان (Logman) التى شملت عهد مراد الثالث والتى قام بتصويرها مجموعة من المصورين الذين صوروا موضوعات الشهنامتين السابقتين وعلى رأسهم المصور عثمان .

وقد احتوت موضوعات الشهنامه الثالثة كثيرا من الموضوعات العلمية

وخاصة علم الفلك ، وأدواته كالإسطرلاب والربع المقتطر والمراسد وغيرها من الآلات والأدوات .

كما احتوت على وصف المدن والقلاع والحصون ومواقعها الاستراتيجية .

ونلاحظ في رسم الصور الآدمية أنها قد صفت حسب المركز والوظيفة بالنسبة إلى قريبا أو بعدها من السلطان ، أو الشخصية الكبيرة التى تدور حولها أحداث الموضوع .

ولعل من أحسن الصور الشخصية التى صورت فى هذه الفترة ، تلك التى صورت فى عهد مراد الثالث فى المخطوطة التى كتبها لقمان واسمه (قيافة الإنسانية فى الشئائل العثمانية) التى احتوت على - (١٢) صورة لسلطين العثمانين رسم معظمها المصور عثمان .

وقد حرص عثمان على رسم السلطين فى وضع منحن ، أو مربعى ومتجهين قليلاً إلى اليمين أو إلى اليسار على وسائل وفى أيديهم زهرة أو منديل .

ومما يجب ملاحظته أن ملابس السلطين والوسائد التى يجلسون عليها وتلك التى يسندون إليها ظهورهم تكاد تكون واحدة دون أدنى تغيير فى كل صور. ولعل السبب فى ذلك هو أن سلطين القرن (١٦) كانت ملابسهم الرسمية واحدة فيما عدا غطاء الرأس .

ومن المخطوطات الهامة والفريدة التى احتوت على صور ليس لها مثيل فى التصوير الإسلامى ، مخطوط (Suraama) الذى سجل وصف الاحتفالات التى أقامها السلطان مراد الثالث ، لولده محمد الثالث والتى كان يستمر بعضها مدة (٥٢) يوما ، تعرض فيها الألعاب النارية والأراجوز

والألعاب الرياضية البهلوانية (Ocrbat) وتمد فيها الأسمطة والولائم . وقد قام بتصوير هذه الاحتفالات المصور عثمان ومدرسته .

ولما كانت الاحتفالات تقام في ميدان (Atmoydam) أو (Hippodrome) باسطنبول ، الذى يتقدم قصر إبراهيم باشا ، الذى كان يحضر إليه السلطان وحاشيته للتفرج على الاحتفالات ، لذلك نجد المصور قد سجل في بعض صوره قصر ابراهيم باشا وكذا المسلة المصرية الموجودة بالميدان ، والشرفة التى أقيمت لكى يجلس فيها السلطان في خلفية الصورة .

وتعتبر مخطوطة (Surnama) سجلا عظيما ليس للاحتفالات العثمانية فحسب ، بل للحياة الاجتماعية كذلك ، فقد سجل لنا المصور جميع النقابات ، وأصحاب الحرف بآلاتهم وأدواتهم ، كما سجل المسرح العثمانى وكذا جميع الألعاب التى كان يمارسها الشعب في ذلك العصر .

وقد احتوت مخطوطة زبدة التواريخ على (٤٠) صور منها (٢٣) مخصصة لصور الأنبياء ، قام برسمها رؤساء المصورين كما جاء في كتاب أهل الحرف في قصر مراد الثالث ومحمد الثالث وأحمد الأول ، مصورون مثل عثمان وعلى وملة قاسم ومحمد بك وعثمان .

ولعل أعظم المخطوطات التذكارية التى ترجع إلى هذه الفترة -Hunaraa- ma الذى يقع في مجلدين ، والذى ألفه المؤرخ لقمان . وقد تناول الجزء الأول منه وصف وحفلات القبائل التركية والسلاجقة ، التى حدثت قبل تأليف هذا الكتاب ، إذ أنها تبدأ بعثمان غازى مؤسس الدولة العثمانية حتى نهاية السلطان سليم الأول .

ومن مميزات صور هذه المخطوطة رسم العماير والمباني ، فقد صورها

المصور من عدة زوايا فبدت تحت وفوق وفي مستوى النظر في وقت واحد .

وفي عهد السلطان محمد الثالث ظهر اتجاه جديد في مدرسة تصوير هذه الفترة ، فقد زال من الرسوم الأدبية جمودها وخطوطها الحادة ووضعها في صفوف حسب المراكز والوظيفة ، وبدأ فيها تأثير المدرسة الصفوية في قزوين وأصفهان في النصف الثاني من القرن (١٦) وبداية القرن (١٧) .

فقد أصبحت الألوان باهتة نسبيا عن الألوان التركية ، كما ظهرت مرة أخرى مجموعات الزهور المثورة في أرضية الصورة ورسم الأشجار والصخور والمياه بالأسلوب الاصطلاحي المعروف في مدارس التصوير التيمورية والصفوية .

الفترة الثالثة :

استمرت المصادرة التاريخية هي المصدر الرئيسى للتصوير التركى في النصف الأول من القرن (١٧) ، كما كان الحال في القرن (١٦) ، وخاصة في النصف الثاني منه .

أما النصف الثاني من القرن (١٧) ، فقد ظهرت الألبومات والمرقعات الخاصة التى زخرت بالصور الشخصية للسلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة . وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى نقص مصورى القصر الذين كانت تزدهم بهم مراسم القصور في الفترات السابقة .

وقد أشار إلى ذلك كتاب (الحرف) وخاصة في عهد السلطان أحمد ، وعزا ذلك إلى صغر سن السلطان وعدم اهتمامه بكتابه شاهنامات مثل أبيه وأجداده من قبل . ومن ثم فقد ظهر تاريخ حياة الوزراء مثل تاريخ (على

باشا) أكبر الوزراء في عهد السلطان أحمد والذي كان حاكما على مصر .

ومن أشهر المخطوطات المصورة التي ظهرت فيها مميزات هذه الفترة إلى جانب الصور الشخصية كتاب الطالع والفأل (Falname) التي امتازت صوره بالحجم الكبير والتدرج في استعمال اللون البرتقالي والأحمر .

كما تمتاز بالخطوط العريضة وبالتذهيب واختفاء التفاصيل المنمنمة والموضوعات الخرافية وخاصة في تصوير قصص الأنبياء .

وفي عهد السلطان عثمان الثاني ، صورت مخطوطة جمعت ترجمة حياة شيوخ العلوم بعد ترجمتها إلى التركية (ترجمة شائق النعمانية) والتي قام بتصويرها أحمد نقاش ، الذي رسم صورته مع السلطان والوزير محمد باشا في آخر المخطوطة .

وتمتاز الرسوم الأدمية في هذه المخطوطة بكبر حجمها ورسم الوجه في وضع جانب (profile) . كما تمتاز بمراعاة المنظور وبالألوان النافضة لخلفية الصورة وبعض مؤثرات أوروبية خاصة في بعض التفاصيل المعمارية مثل استعمال (السلام) .

وفي القرن (١٨) بدأت مدرسة التصوير العثمانية تأخذ طابعا جديدا بعد أن ترك السلطان أحمد الثالث أدرنة ورجع إلى إسطنبول سنة ١٧١٨ ، في تلك الفترة التي عرفت في تاريخ الدولة العثمانية باسم السوسن (Tulip) والتي امتدت من سنة ١٧١٨ - حتى سنة ١٧٣٠ . وكانت تلك الفترة تمثل الشراء والبذخ والبهجة والسرور وخاصة لانتشار زهرة السوسن واهتمام الدولة والناس والفنانين بها .

وإذا كان السلطان أحمد الثالث لا يعد من أهل السياسة والإدارة ، إلا

أن الدولة وصلت في عهده إلى درجة كبيرة من التقدم والازدهار في الثقافة والفنون . فقد أنشئت في عهده أول مطبعة وأقيم كثير من المكتبات والعديد من المنشآت العامة والدور والقصور .

كما كثرت مصانع البلاطات الخزفية التي كانت تكسى بها جدران المساجد والقصور وما إليها . وفي عهده كثرت كذلك إقامة الحفلات واستنباط أنواع جديدة ونادرة من زهرة السوسن ، كما كان السلطان مولعا بالأدب وبالكتاب وبفنون الكتاب عامة وخاصة فن الخط ، ومن ثم فقد عنى بالخطاطين والكتاب والشعراء والفنانين وكان هو راعيهم .

ومن أشهر فناني هذه الفترة فترة ، السوسن التي امتدت مدة (١٢) سنة المصور (لوني) الذي أتى مع السلطان من أدرنة واسمه الأصلي عبد الجليل شلبى ، الذي صور (Surnama Vehbi) (سرنامة وهبى) التي احتوت ترجمة حياة أولاد السلطان الأربعة .

وتعتبر صور (السرنامة وهبى) أحسن وثيقة لذلك العصر ، كما أنها تمثل مميزات التصوير في تلك الفترة أصدق تمثيل . فالصور تمتاز من حيث الموضوع بالدقة والحرص على النسب والأشكال ، وخلفية الصور كانت بسيطة وغير مزدحة بالتفاصيل ، مما أعطى الفنان فرصة إظهار الرسوم الأدمية والتميز بينها ، كما مكنه من وضعها في موضع مناسب للموضوع ولمركز الشخصية .

كذلك حرص المصور على إظهار الأبعاد الثلاثة للرسوم الأدمية عن طريق الظل وطريقة معالجة المنسوجات والملابس مما يدل على أن (لوني) كان على علم ودراسة واسعة بالفنون والتأثيرات الغربية مع محافظته التامة على التقاليد والأصول والأساليب العثمانية القديمة .

كذلك استمرت الصور الشخصية في التصوير العثماني دون انقطاع منذ عهد محمد الثاني إلى نهاية القرن ، فقد بدأت بعهد سنان ، مصور أحمد الثاني ثم أصبحت موضع اهتمام السلاطين والفنانين على حد سواء .

وامتازت الرسوم الشخصية في هذا العصر بأنها لم تكن قاصرة على السلاطين وعلية القوم بل امتدت حتى شملت عامة الناس ، مثل الراقصات والمغنيات والشبان وجنود الانكشارية ، وكذا سفراء أوروبا وسفراء الفرس .

هكذا نستطيع القول بأن عصر السوسن في تاريخ الفن العثماني يعتبر مرحلة نضوج تام لشخصية التصوير التركي جمعت بين الفهم الكامل للتأثيرات والتيارات الغربية المعاصرة مع الإبقاء على الشخصية والقومية العثمانية الأصيلة .

كما امتازت مدرسة التصوير في القرن (١٨) بالاهتمام برسم الزهور والإقبال عليها إقبالاً كبيراً ، التي برع في رسمها الفنان عبد الله البخاري وكذا الرسوم الشخصية وخاصة النساء .

كما ظهرت في صور هذه الفترة تأثير طراز الركوكو وخاصة في النصف الأخير من القرن (١٨) وذلك بتأثير المصورين الأوروبيين الذين وفدوا على مراسم القصر .

وفي نهاية هذه الفترة أصبح تأثير الفنانين الأوروبيين على مراسم القصر كبيراً إلى درجة أن التقاليد العثمانية الأصيلة أخذت تتلاشى تدريجياً .

المخطوطات المصرية

المخطوطات العلمية :

- ١ - كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل لابن الرزاز الجزرى
القرن (١٢) م .
- ٢ - كتاب الترياق ترجمة كتاب جالينوس القرن (١٢) م .
- ٣ - كتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار ترجمة
القرن (١٢) م .

الحيوانات :

- ١ - البيطرة لابن الأحنف القرن (١٣) م .
- ٢ - كتاب الحيوان للجاحظ القرن (١٣) م .
- ٣ - منافع الحيوان لابن ينجيشوع القرن (١٤) م .
- ٤ - عجائب الحيوان للقزوينى القرن (٣٤) م .
- ٥ - كتاب الفروسية .

النجوم :

- ١ - كتاب النجوم وصور الكواكب الثابتة - لعبد الرحمن الصوفي
القرن (١٢) م .

الكتب الأدبية العربية :

- ١ - كتاب كليلة ودمنة عبد الله بن المقفع القرن (٨) م .
٢ - مقامات الحريري أبو محسن القاسم بن علي الحريري
٣ - الأغاني لأبي الفرج اصفهاني القرن (١٣) م
٤ - دمة الباكي لابن فضل الله العمري

الكتب الأدبية الفارسية :

- ١ - كتاب الشهنشاه للفردوسي (١٥ م) .
٢ - المنظومات الخمس (١٢ م) لنظامي - مخزن الأسرار (١) -
خسرو وشرين (٢) - ليلى والمجنون (٣) - اسكندرنامه (٤) -
هفت بيكر (٥) .

- ٣ - كتاب بستان سعد الشيرازي القرن (١٥ م)
٤ - كتاب جلستان سعد الشيرازي القرن (١٥ م)
٥ - منظومة خواجة كرماني القرن (١٤ م)

الكتب التاريخية والدينية :

- ١ - جامع التواريخ رشيد الدين القرن (١٤) م .

٢ - الآثار الباقية عن القرون الخالية : للبيرونى

٣ - تاريخ الطبرى - نسخة فارسية القرن (١٥م)

٤ - كتاب معرجنامه القرن (١٥م)

١ - مخطوط كليله ودمنه ترجمة عبد الله بن المقفع فى أيام الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور .

المخطوطات العلمية :

١- كتاب الحيل الجامع بين العلم والعمل :

لابن الرزاز الجزرى الذى أتمه ١٢٠٦م ويحتوى على الحيل الميكانيكية ووصف الآلات المختلفة من ضاغطة ورافعة وناقلة ومتحركة. وقد فقد المخطوط الأصيل. وقد وصلتنا عدة نسخ منه أهمها ما يأتى :

(أ) نسخة فى طريقا بوسراى : وهى من القرن (١٣م) ١٢٥٤، وتشمل على ٨٩ ورقة.

(ب) نسخة أخرى جزء منها فى متحف الفنون الجميلة بواشنطن : ضكان يعلن إنها جزء من المخطوط الأصيل ولكن ثبت أنه قد نزع من مخطوط محفوظ فى مكتبة أيا صوفيا وهى من مسخ خطاط مصرى فى القرن (١٤م) وأجمل ما فى المخطوط مجموعة من الصور تمثل الساعات .

(ج) ونسخة ثالثة فى متحف قريـر بواشنطن : وترجع إلى القرن
١٤م.

(د) ونسخة رابعة فى مكتبة اكسفورد : تم نسخها فى القرن (١٥) فى
ولاية مصر ولا تختلف رسومها عن المخطوطات السابقة .

من ذلك نرى أنه على الرغم من تفاوت الأزمنة التى نسخت فيها
المخطوطات الثلاث الأخيرة فى القرنين (١٤)، (١٥) إلا أن رسومها
وتصاويرها تكاد لا تختلف فى شىء يذكر عن النسخة الأصلية من
المخطوط، أى أنه يتبع فى كل مميزاتها المدروسة السلجوقية أو العربية كما
يسمىها الدكتور حسن .

٢- كتاب ترجمة الترياق لجالينوس :

وهو من القرن ١٢ وليس لهذا المخطوط أية قيمة علمية وإنما هو
أقرب إلى الخرافات والأساطير والمخطوط موجود بالمكتبة
الأهلية ببـريس وعثر عليه الدكتور بشر فارس . ويحتوى على
١٣ صفحة مصورة لأشكال النبات وجدولا لرسم الحيات كما
تحتوى على صور تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين كل منهم فى
غرفته يطالع أو يدرس لتلاميذه .

١- نسخة أخرى من المخطوطات بالمكتبة الأهلية بقنا : وهى غير
مؤرخة ويرجعها البعض إلى القرن ١٣م والبعض الآخر إلى
القرن ١٤م ويضم المخطوط غرة تشتمل على مناظر مختلفة

وكذلك على ١١ صورة تمثل مشاهير الأطباء الأقدمين وأنواع
الآفاعى كما تبين بعض الحالات التى عرضت لهؤلاء الأطباء .

٣- مخطوط كتاب الحشائش أو خواص العقاقير أو خواص الأشجار

وهى عبارة عن الترجمة العربية لكتاب ديسقوريدس . وقد وصلتنا
منه عدة نسخ تشتمل على تصاوير أهمها :

١ - مخطوط جزء منه فى مكتبة طوبقا موسىراى :

وترجع إلى القرن ١٣م وتشمل الرسوم بعض الأطباء وهم يعدون
الأدوية أو يجرون العمليات الجراحية .

٢ - نسخة أخرى فى ضريح الإمام الرضا بمدينة مشهد : وترجع
إلى القرن ١٢م وتضم عددا من اللوحات .

المخطوطات العلمية التى تتكلم عن الحيوان :

حلقة بين كتاب أرسطو عن التاريخ الطبيعى والكتب الأوروبية فى
القرنين (١٦م) و (١٧م) ومن أهمها :

٤ - كتاب البيطرة :

وهو مختصر رسالة أحمد بن حسن بن الأحنف وقد نسخ فى بغداد فى
القرن (١٣م)، وتحتوى على ٣٩ صورة تشتمل على صور خيل
وآدميين وتوضح أمراض الخيل وطرق علاجها .

٥ - جزء كتاب الحيوان للجاحظ :

وهو بمكتبة الأميرد زبانه بميلانو ويرجع إلى نهاية القرن (١٣ م) أو
بداية القرن (١٤ م).

٦ - كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع :

وهو من أهم كتب الحيوان وقد وصلتنا منه بعض نسخ مصورة
منها :

١ - نسخة فارسية في مجموعة مورجان بنيويورك : ويرجع إلى نهاية
القرن ١٣ م أو بداية القرن ١٤ م وتحتوى على ٩٤ صورة .

٢ - نسخة فارسية في مكتبة الأسكوريال بأسبانيا : وترجع إلى
القرن ١٤ م وتضم عددا من الصور .

٧ - كتاب عجائب المخلوقات للقزوينى :

ويوجد منه نسختان :

١ - نسخة في مدينة ميونيخ بألمانيا .

٢ - نسخة في مجموعة زره برلين وهى غير كاملة وترجع إلى القرن
١٤ م أو ١٥ م وكتبت في مصر .

من الكتب العلمية أيضا كتب الفلك المصورة :

وهى تشمل على صور لرموز البروج والنجوم والكواكب . وأهمها:

٨ - كتاب النجوم وصور الكواكب الثابتة لعبد الرحمن الصوفي :

وجد منها عدة نسخ

١ - نسخة في مكتبة طوبقا بوسراى : ترجع إلى القرن ١٢ م وتضم
٤٦ صورة

٢ - نسخة بمكتبة الفتح باستانبول : ترجع إلى القرن ١٢ م أيضا

٣ - نسخة في الفاتيكان : ونسخت في مراکش وترجع إلى القرن
١٣ م

٤ - نسخة بنيويورك

٥ - نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس وتضم كثيرا من الرسوم الأدمية
والحيوانية التي ترمز إلى مختلف البروج والنجوم وترجع إلى
القرن ١٥ م

ومن الكتب التي تدخل في نطاق الكتب العلمية :

٩ - كتاب عن ألعاب الفروسية :

محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

الكتب الأدبية العربية وهي التي تضم إلى جانب القيمة الأدبية قيمة
فنية أخرى وأهم هذه الكتب وأقدمها .

١ - كتاب كليله ودمنة :

ألفه بيدبة الفيلسوف الهندي في القرن ٣ باللغة السانسكريتية

ويشمل على ١٢ بابا ثم نقل إلى اللغة البهلوية في القرن ٦ وأضيف إليه ثلاثة أبواب وأخيرا نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع في القرن ٨ وأضاف إليه ٦ أبواب فأصبح الكتاب في صورته العربية يضم ٢١ بابا. وتعتبر الترجمة العربية هي أصل الكتاب سواء العربية أو المترجمة وتوجد في هذا الكتاب نسخ . كثيرة مصورة أقدمها يرجع إلى القرن ١٣ .

١- نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس : وهي أقدم النسخ وتحتوى على ٩٨ صورة ستة فيها أضيفت في القرن ١٨ غير مؤرخة ولا يعرف مكان نسخها .

٢- نسخة أخرى بنفس المكتبة وهي أيضا غير مؤرخة وتحتوى على ٩٧ صورة أضيف إليها ثلاث صور فيما بعد .

٣- نسخة في المكتبة البودلية بأكسفورد : تضم ٦٧ صورة ترجع إلى القرن (١٤م)

٤- نسخة في مكتبة ميونيخ .

٥- نسخة فارسية بقصر جلستان بطهران وتنسب إلى هراة

٦- نسخة فارسية في مكتبة طوبقا بوسراى كتبت في هراة في القرن (١٥م)

٢- مقامات الحريري ألفه أبو محمد القاسم بن علي الحريري في القرن ١٢ :

وهو عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة يحكيها أحد أثرياء

العرب وهو الحرث بن همام ويذكر في كل حادثة أنه شهدها بنفسه وأن بطلها يسمى أبا زيد السروجي نسبة إلى بلدة سروج بأعلى نهر الفرات وهو يعتبر من الكتب الأدبية الطريفة وقد وصلنا منه نسخا كثيرة موزعة بين مكتبات ومتاحف العالم .
والكتاب يعطينا صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت في قالب سهل فكه .

١ - نسخة في المكتبة الأهلية بباريس ترجع إلى القرن ١٣ وتضم ٣٩ صورة

٢ - بنفس المكتبة : يرجع إلى القرن ١٣ م وتضم ٩٩ صورة

٣ - نفس المكتبة : غير مؤرخة تضم ٧٧ صورة

٤ - نسخة في المتحف البريطاني من القرن ١٣ تضم ٣١ ، وصورة أضيفت فيما بعد

٥ - بنفس المتحف : يشتمل على ٨٤ صورة

٦ - بنفس المتحف : ترجع إلى القرن ١٤ م وهي تحتوي على عدد قليل من الصور التامة، أما الباقي بعضها لم يكمل تلوينه وتذهيبه وبعضها لا يشتمل إلا على الخطوط الحمراء المحدودة فقط ماكت مساحات كبيرة بيضاء رسم فيها بعض صور أشجار وغصون ومن المرجح أن تكون الصور قد رسمت فيما بعد أي بعد كتابة المخطوط .

- ٧- بنفس المتحف وتشتمل على ٧٨ صورة وتمتاز بإتقان رسومها
- ٨- نسخة بمتحف ليننجراد : وهى غير مؤرخة وصورها على جانب كبير من الدقة والإتقان
- ٩- نسخة فى المكتبة الأهلية بقينا : ترجع إلى القرن (١٤م)
- ١٠- نسخة فى المكتبة البودلية فى أكسفورد ترجع إلى القرن (١٤م) وتضم ٣٩ صورة

٣- كتاب الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني :

قد عثر على أجزاء من نسخة مخطوطة لهذا الكتاب تشتمل على صور وترجع هذه النسخة إلى القرن (١٣م) وكسنت تتألف من عشرين جزءا لم يصلنا منها غير ١٣ موزعة كالاتى :

- ١- أربعة بدار الكتب المصرية
- ٢- تسعة فى المكتبة الأهلية بأستانبول
- ٣- نسخة فى برلين ترجع إلى القرن (١٣م)
- ٤- بنفس المتحف ترجع إلى القرن (١٣م)

٤- كتاب دمنة الباكي :

لابن فضل الله العمرى وقد عثر على صورة فى مخطوط كتب فى دمشق فى القرن ١٤ وهى فى مجموعة شستريينى .

٥ - الكتب الأدبية الفارسية :

٥ - كتاب الشاهنامه للفردوسى :

والشاهنامه تعتبر ملحمة فارسية تتألف من أكثر من ٥٠ ألف بيت شعر أتمها أبو القاسم الفردوسى فى ٥٤٠٠ القرن ١١ م وأهداها للسلطان محمود الغزنوى وموضوعها قصص ملوك الفرس وتاريخهم حتى الفتح العربى وقد وصلتنا نسخ كثيرة من الشاهنامه أقدمها يرجع إلى القرن ١٤ وهى موزعة كالآتى :

١ - نسخة فى طوبقا بوسراى : وترجع إلى القرن (١٤ م) وبها خمس صفحات مزخرفة و ٨٩ صورة .

٢ - نسخة فى ليننجراد : من القرن ١٤ م

٣ - نسخة فى مجموعة خاصة بباريس ترجع إلى القرن ١٤ م

٤ - نسخة فى طوبقابوسراى ترجع إلى القرن ١٤ م

٥ - نسخة فى دار الكتب المصرية ترجع إلى القرن ١٤ م

٦ - نسخة موزعة بين المتحف البريطانى ومجموعة شستريبنى ترجع إلى القرن (١٤ م)

٧ - المكتبة البودلية فى أكسفورد : مكتوبة بخط نستعليق وترجع إلى القرن (١٥ م).

٨ - دار الكتب المصرية ترجع إلى القرن ١٥ م

٩- متحف جلستان بطهران ترجع إلى القرن ١٥ م

١٠- الجمعية الآسيوية بلندن من القرن ١٥ م

١١- مكتبة البودلية من القرن ١٥ م

٦- المنظومات الخمس :

لنظامى وهو من أعظم شعراء فارس وتتألف المنظومات من خمس

قصائد كتبها في نهاية القرن ١٢ م

الأولى : مخزن الأسرار : وهى ذات طابعى دينى صوفى

الثانية: خسرو وشرين : وهى قصة خرافية تشبه قصص الشاهنامة

الثالثة : ليلى والمجنون وهى تحكى قصة حب بين قيس وليلى

الرابعة : إسكندرنامة : وتنقسم إلى جزئين أقبال نامة وخرد نامة

وقد عرض فيها نظامى موضوعات علمية على هيئة مناقشة بين

الإسكندر وأستاذه أرسطو فجاءت القصيدة على هيئة دائرة

معارف .

الخامسة: هفت بيكر : وهى تتكلم عن بهرام جور وقد أورد سبع

قصص لسبع بنات من بنات الملوك أغز من بهرام جور وتتصل

كل قصة بيوم من أيام الأسبوع وأحد الألوان السبعة .

١ - نسخة في المتحف البريطانى : يرجع إلى القرن ١٥ م

٢ - نسخة بالميتروبوليتان بنيويورك

٧ - كتاب بستان لسعد الشيرازى :

وهو يتألف من مجموعة من القصائد الخلقية :

- ١ - نسخة بدار الكتب : وهى أقدم النسخ وترجع إلى القرن ١٥ م
وتضم ٦ صور منها أربعة لبهزاد .

٨ - كتاب الجلستان :

وهو أيضا لسعد الشيرازى وهو مجموعة من قصص بالشر الأدبى
تخلله الأشعار .

(أ) نسخة من شسترينى ترجع إلى القرن ١٥ م

٩ - منظومة خواجو كرماني :

لكمال الدين أبو العطا محمود بن على المعروف بخواجو كرماني
وتحدث المنظومة عن غرام الأمير الإيرانى همای بالأميرة
الصينية همايون :

- ١ - نسخة بالمتحف البريطانى ترجع إلى القرن ١٤ م

لذلك شمل التصوير المؤلفات التاريخية والدينية :

١ - جامع التواريخ :

تأليف رشيد الدين، وكان موضوع الكتاب فى أول الأمر يشتمل
على تاريخ المغول بصفة عامة ويتكون من مجلدين الأول

ويشتمل على تاريخ القبائل التركية والمغولية وتاريخ جنكزخان
وأسلافه وخلفائه حتى غازان .

والمجلد الثانى يشتمل على تاريخ العالم منذ آدم وتاريخ ملوك
الفرس القدامى ثم تاريخ الإسلام حتى سقوط الدولة العباسية
وتاريخ كثير من الشعوب والطوائف والأديان، وقد كتبه
باللغتين العربية والفارسية .

أجزاء نسخة عربية بجامعة أدنبرة ترجع إلى القرن ١٤ م

٢ - أجزاء أخرى بالجمعية الآسيوية بلندن :

وترجع إلى القرن ١٤ م

٣ - نسخة فارسية في طوبقا موسى :

ترجع إلى القرن ١٤ م

٤ - نسخة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس

من القرن ١٤ م

٢ - الآثار الباقية :

عن القرون الحالية للبيرونى عنى فيه بدراسة تاريخ الأديان وذلك

فى القرن ١١ م

١ - نسخة بجامعة أدنبرة من القرن (١٤م) وتضم ٢٤ صورة تمثل

موضوعات دينية إسلامية ومسيحية

٢ - نسخة بالمكتبة الأهلية بباريس ترجع إلى القرن ١٧ م :مصر .

٣ - تاريخ الطبري :

١ - نسخة فارسية في مجموعة شسترييني من القرن ١٥ م .

٤ - كتاب معز اجنامه :

تم نسخه لشاه رخ في هراه سنة (٨٤٠ هـ - ١٤٣٦ م)

١ - نسخة في المكتبة الأهلية بباريس .

مقامات الحريري : ألفه أبو محمد القاسم بن علي الحريري في القرن ١٢ م وهو عبارة عن مجموعة من القصص يحكيها أحد أثرياء العرب وهو الحارث بن همام ويذكر في كل حادثة أنه شهدا بنفسه وأن بطلها يسمى أبا زيد السروجي نسبة إلى بلدة سروج بأعلى نهر الفرات وهو يعتبر من الكتب الأدبية الظريفة وقد وصلنا منه نسخا كثيرة موزعة بين مكتبات ومتاحف العالم . والكتاب يعطينا صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت في قالب سهل فكه .

هـ للنشر والتوزيع
طبعة خاصة بمكتبة الأسرة

٦ شارع الدكتور حجازى الصحفيين - الجيزة
تليفون : ٣٠٤١٤٢١ تليفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

٢٠٠٥ / ١٠٩٥٣

رقم الإيداع :

I.S.B.N 977-01-9675-4



إن القراءة كانت ولا تزال وسرف
تبقى، سيدة مصادر المعرفة،
ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة،
وعلى الرغم من ظهور مصادر
جديدة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها
ومنافستها القوية للقراءة، فإننى
مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى
مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب
الأمثل للتعليم، فهى وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ
الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزية مبارك

Bibliotheca Alexandrina



0542226

